

worden, und im 18ten und 19ten Tact, allwo die Quinte *gis* oben lieget,

^{gis}
^{cis}. Dieser Griff möchte bisher noch ein wenig unbekant gewesen seyn,

^{cis}
Darum mache man sich ihn recht bekant. Weil übrigens im ersten Theil des Clavier-Spielers das ganze Xte Capitel des IVten Abschnitts von den dreyen Haupt-Accorden handelt, und auch daselbst §. 7. alle Accorde in Noten ausgesetzt sind, so weise einen Liebhaber dahin, um sich im Nothfall daselbst Rath zu erholen.

§. 18. Es ist mir dieses Capitel unter den Händen gewachsen, und ziemlich lang gerathen; deswegen habe der Exempel auch nicht mehr her-
setzen wollen; in diesen 6 Exempeln kommen die gebräuchlichsten Accorde hinlänglich vor; wer nun aus dem ersten Theil die darin pag. 190 vor-
kommende 6 Lieder und dann diese 6 Exempel so geübet hat, daß er einen jeden Accord leicht und geschwinde treffen kan, der mag glauben, daß er schon ein wichtig Stück vom General-Baß gelernet, und daß er die andern Griffe, woben sich eine 6, 7, 9 2c. findet, gar bald werde machen lernen; nur recommendire einem Liebhaber, iederzeit acht zu haben, und zu sehen, was er unter seinen Accorden vor einen Haupt-Accord jedesmal habe, ob nemlich die Quinte, oder die Terzie, oder die Octave oben im Kleinen Finger liege, damit diese drey Intervalla ihm recht bekant werden, und er seine Accorde nicht bloß nach dem Gehör machen lerne. Wolte
etwa einer diesen meinen Aufsatz bey der Information gebrauchen, und seinen Discipel noch weiter in den Accorden, welche in fremden Ton-Arten vorkommen, üben, so könnte man unmaßgeblich die 6 Lieder des ersten Theils in andere Töne transponiren, und zwar N. 1. aus *as dur*, N. 2. aus *es dur*, N. 3. aus *a dur*, N. 4. aus *c moll*, N. 5. aus *f dur*, und endlich N. 6. aus *b moll*. Hiedurch würde einer recht fertig werden, die Accorde geschwinde treffen zu lernen, und grossen Nutzen davon haben. Nun ist es Zeit, von den andern Intervallen und ihren Griffen auch zu handeln.

Vortheile, die aus diesen 6 Exempeln zu ziehen.

Vorauß vor-
nemlich dabey
Acht zu haben.

Wie man sich
noch weiter in
den Accorden
üben kan,

durch eine
Transposition
in fremde
Ton-Arten.

C A P V T IX.

V o n d e r S e x t e.

§. 1. Wir haben anichs von der Sexte, als der andern unvoll. Von der
kommenen Consonanz, zu reden, da wir denn zeigen wollen: wie man-
cherley die Sexte sey, wie sie zu erlernen, und wie sie gemeiniglich die
Terzie und Octave zu ihren Neben-Ziffern habe.

§. 2. Wir haben Cap. IV. §. 5. 6. gesagt: daß die Sexte die *Six* ist eine
zweyte unvollkommene Consonanz sey, und daß sie von der Quinte und unvollkomme-
Octave, ne Consonanz,

weil sie der
Veränderung
unterworfen.

Octave, als welche beyde vollkommene Consonanzen sind, nur darin unterschieden, daß sie der Veränderung unterworfen, das ist, größer oder kleiner kan gemacht werden, als sie sich in der natürlichen Scala befindet. Weil nun die Tertz die erste unvollkommene Consonanz ist, die eben dergleichen Veränderung unterworfen ist; so ist im 7ten Cap. welches von der Tertz handelt, und zwar § 3 bis 7, schon deutlich von dieser Veränderung geredet; nemlich, woher sie entstehe, oder was dieselbe verursache, worin sie bestehe, und wie sie dem General-Bassisten angezeigt werde, wenn durch die Ziffer ein Strich, b oder q gezogen ist. Hier weise ich nun meinen Leser wieder hin, und wo ihm allda noch etwas ein wenig undeutlich geblieben, das wird ihm vielleicht durch nachstehendes deutlich und begreiflich werden. Diese Stelle und die im VII. Capitel davon angeführte §phi, werden wenigstens die ganze Sache deutlich machen, und mich einer weitem Wiederholung desselben bey der Abhandlung der Dissonanzen überheben.

Wie aus einem Intervall
lo naturalis
ein accidentalis
wird:

§. 3. Eine jede Ziffer über einer Bass-Note, es sey nun eine 6, 7, 4, 2, 9 u. welche ohne ein b oder Strich steht, ist naturalis, das ist, das Intervallum einer 6, 7, 4, 2, 9 u. wird so genommen, wie es die Vorzeichnung der * * oder b b fordert, (vide Cap. VII. §. 3.) wenn aber ein Strich oder b durch eine Ziffer steht, so ist sie accidentalis. Wir sehen hieraus, daß, wenn die Intervalla in den Griffen ohne Strich oder b stehen, man sie alsdenn also nimt, wie es das Systema modi, oder die Vorzeichnung erfordert; wenn aber diejenigen Intervalla, welche von Natur klein sind, wegen der Ausweichung in eine andere Ton-Art, (die andere * * oder b b, als die Haupt-Ton-Art, daraus das Stück selbst ist, erfordert) um einen halben Ton größer seyn sollen, als es das Systema modi, oder, als es die natürliche Scala der Ton-Art eines Stückes (vide Cap. II.) mit sich bringet; so wird alsdenn, nach der üblichsten Art, ein Strich durch die Ziffer gemacht, also:

2 4 5 6 7 9

1) wenn ein
Strich durch
die Ziffer steht,

lateinische
Benennung.

und sind alsdenn accidentales. Wir wollen denen, die kein Latein verstehen, zu gefallen, ihre Benennung nochmal hestsetzen, als: 2 heißt Secunda maior, die große Secunde. (Durch die 3, wenn sie eine große Tertz bedeuten soll, macht man keinen Strich, sondern setzt an dessen Statt nur ein * oder q, und heißt Tertia maior.) 4, Quarta maior (die große Quarte), 5, Quinta maior, die große Quinte (sie kommt aber selten vor, und wird alsdenn schon als eine Dissonanz behandelt), 6, Sexta maior, die große Sexte, 7, Septima maior, die große Septime, und endlich 9, Nona maior, die große None.

§. 4.

§. 4. Wenn aber der Neben-Ton, darin man ausweicht, erfordert, daß ein Intervallum um einen halben Ton niedriger oder kleiner seyn muß, als es das Systema modi, oder als es die natürliche Scala des Haupt-Tons, daraus ein Stück oder Lied ist, erfordert; so wird ein *b* durch die Ziffer gemacht, also:

2^b 4^b 5^b 6^b 7^b 8^b

und heißen sie alsdenn, wie folget: 2^b , Secunda minor, die kleine Secunde. (Die Tertia minor, die kleine Terzie, wird alsdenn durch ein blosses *b* über der Note angezeigt.) 4^b , Quarta minor, die kleine Quarte, oder Quarta perfecta, die vollkommene Quarte. 5^b , Quinta minor, die kleine Quinte, (wird auch genant Quinta falsa, die falsche Quinte, oder Quinta imperfecta, die unvollkommene Quinte; wird aber alsdenn schon als eine Dissonanz behandelt). 6^b , Sexta minor, die kleine Sexte, 7^b , Septima minor, die kleine Septime, und endlich 8^b , Nona minor, die kleine None.

§. 5. Weil nun aber ein *k* um einen halben Ton erhöht, wenn es ein im Systemate gezeichnetes oder sonst kurz vorhergegangenes *b* aufhebet; und dagegen erniedriget, wenn es ein *** (es mag nun im Systemate stehen, oder sonst in einer kurz vorhergegangenen Ziffer enthalten gewesen seyn) aufhebet: so erhöht und erniedriget also ein *k* die Ziffer oder das dadurch angezeigte Intervallum um einen halben Ton. Demnach ist 2^k eine Secunda maior, wenn das *k* hier ein *b* aufhebet; und eine Secunda minor, wenn es ein *** aufhebet. Das bloss eingelegte *k*, wenn es über einer Note steht, zeigt eine Tertian maiorem an, wenn es ein *b* aufhebet; und eine Tertian minorem, wenn es ein *** aufhebet. 4^k ist eine Quarta maior, wenn das *k* ein *b*, und Quarta minor oder Quarta perfecta, wenn es ein *** aufhebet. 5^k ist eine Quinta maior oder superflua, wenn es ein *b* aufhebet, hingegen eine Quinta falsa, wenn es ein *** aufhebet. 6^k ist wiederum eine Sexta maior, wenn das *k* ein *b*, und Sexta minor, wenn es ein *** aufgehoben. 7^k Septima maior, wenn ein *b* aufgehoben, und Septima minor, wenn ein *** aufgehoben worden: und endlich 8^k ist eine Nona maior, wenn das *k* ein *b*, und Nona minor, wenn es ein *** aufgehoben.

§. 6. Wenn also weder Strich, *b* oder *k* durch die 6 (oder irgend eine andere Zahl) stehet, so nimt man den Ton, der der sechste von derjenigen Note ist, darüber die Zahl stehet, also, wie er nach der Vorzeichnung ist. Hat dieser Ton daselbst ein *** oder *b*, so muß diß in Acht genommen werden, sonst fehlet man gar zu grob; hat dieser Ton aber weder *** noch *b* in der Vorzeichnung, so nimt man ihn, wie er von

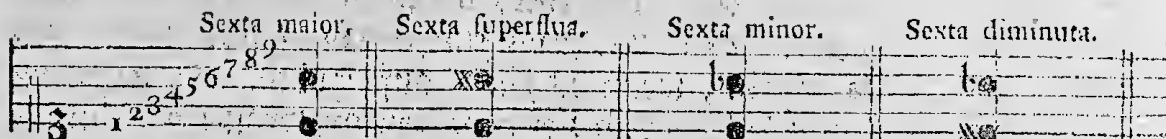
Natur ist. Diß gilt auch von allen andern Ziffern, welche bloß, d. i. ohne Strich, b oder 4 stehen, welches wir hier ein für allemal wollen gesagt haben. Kurz, man hat sich Anfangs eben nicht viel zu bekümmern, ob man die grosse oder kleine Sexte habe, oder haben müsse, wenn man nur nicht wider die * * oder bb, welche zu Anfang eines Liedes oder Stückes vorgezeichnet stehen, handelt (vide pag. 88. §. 3.). Ich werde bey den Exempeln zuweilen hieran erinnern. Im Anfang, ehe des Lehr- lings Gehör musicalisch geworden, wird hierin zwar oft gefehlet, wer aber nur seinen Fehler einseheth und erkennet, mit dem wird es schon nach und nach besser gehen.

Von den vier-
ley Sexten.

Sonderlich
von der groß-
en und kleinen
Sexte.

Wie alle
Sexten in
Noten müssen
aussehen.

§. 7. Es ist also, wie aus dem gesagten erhellet, eine Sexta maior und eine Sexta minor im General-Baß: hiezu kan noch kommen die Sexta superflua und Sexta diminuta, die man auch zuweilen antrifft, sonderlich die Sexta superflua. Wir haben im VI. Cap. §. II. da ein Quinten-, Quarten- und Sexten-Examen angestellet worden, schon gesehen, wie die Sexte einen ganzen oder grossen halben Ton höher liege, als die Quinta perfecta, und daß die Sexta maior einen ganzen Ton, die Sexta minor aber einen grossen halben Ton höher liege, als die reine Quinte. Wer nun die Quinten fertig weiß, dem wird die Sexta nicht viel zu schaffen machen. Auf unserer Ton-Leiter pag. 17. sehen wir, daß die 6te Stufe einen Grad höher liegt, als die 5te. Dieses muß nun an allen Arten einer Sexte zu bemerken seyn, sie muß in Noten doch allezeit als eine Sexte aussehen, das ist, einen Grad höher als die Quinte geschrieben stehen, es mag diese Sexte nun groß (maior), oder klein (minor), übermässig groß (superflua), oder gar zu klein (diminuta, minor, deficiens) seyn, wie aus beygefügtten Noten erhellet, da die Grade im Noten-Plan mit Zahlen bemerket stehen:



Sie müssen
den Raum
einer 6 ein-
nehmen.

Wie die Septi-
ma minor
von der Sexta
superflua un-
terschieden,

§. 8. Hieraus erkennen wir, daß das Intervallum einer Sexte immer den Raum des sechsten Grades in Noten einnehmen muß, oder es ist keine Sexte mehr; als da ist alhier zu c die Sexta superflua *ais*, diß *ais* ist nun auf unserm Claviere das *b*, wolte ich nun zu c das *b* auf der vierten Linie (vor *b* ein *b*) schreiben, so wäre es durchaus keine Sexta superflua mehr, sondern schon eine Septima minor. Nun möchte einer sagen: so ist ja die Sexta superflua und Septima minor zu c einerley Ton,

Ton, nemlich *b* auf meinem Claviere; dem dienet zur Antwort: Es hat zwar die Sexta superflua und Septima minor zu *c* (und auch zu den andern Tönen) einerley Taste auf unserm Claviere, nemlich das *b*; von rechts wegen aber sollten diese beyde Töne, *ais* und *b*, unterschieden seyn, und man müste eine aparte Taste zu *ais* und wieder eine besondere zu *b* haben, da denn die Septima minor zu *c*, nemlich *b*, ein wenig höher müste gestimmt werden, als die Sexta superflua zu *c*, nemlich *ais*, und alsdenn müste unser Clavier die so genannte Subsemitonia haben (vide den ersten Theil im IVten Abschn. Cap. X. §. 3.), da nun aber dergleichen Claviere noch nicht eingeführt sind, auch vielleicht nimmer werden Mode werden, so muß das Clavier nun also gestimmt oder temperiret werden, daß das darauf liegende *b*, auch ein *ais* seyn kan, und sich (daß ich bey unserm *c* bleibe) eben so gut schicke, zu *c* eine Septima minor *b*, als eine Sexta superflua *ais*, abzugeben; weil aber diese beyde Intervalla durch die einer 7 und 6 unterschiedene Neben-Ziffern haben, wie aus folgendem verschiedene bald erhellen wird; so macht dieses, daß man solche nicht für einerley Neben-Ziffern halten kan, wie sie es denn in der That auch nicht sind, ungeachtet sie einerley Taste unsers Claviers haben. Es könnte eben auch die Sexta minor zu *c*, nemlich *as*, zu einer Quinta superflua von *c* gemacht werden, wenn nemlich vor *g* ein * stünde, welches *gis* wäre: nun aber ist *gis* und *as* wiederum einerley Taste auf unserm Clavier; hier sollte abermal ein Subsemitonium seyn, da denn das *as* ein wenig höher als *gis* seyn müste. Ob nun gleich die Taste unsers Claviers, welche die Quintam superfluam zu *c*, das *gis*, und die Sextam minorem, *as*, gibt, einerley ist: so machen doch die Neben-Ziffern hier einen grossen Unterscheid; denn die Quinta superflua hat nicht allein andere Neben-Ziffern, als die Sexta minor, sondern die Resolution, oder die darauf folgende Noten, sind auch sehr unterschieden. Ferner, die Sexta diminuta zu *c* wäre gleich einer vollkommenen Quinte, wenn das *as* sonst nur durch *gis* (vor *g* ein *) gezeichnet wäre: hier sollte nun *as* und *gis* im Ton wieder ein wenig unterschieden seyn, diß ist aber auf unserm Claviere nicht anzutreffen, denn *as* und *gis* ist einerley Taste darauf; deswegen offenbaret sich der Unterscheid einer vollkommenen Quinte und verkleinerten Serte wiederum durch die unterschiedene Neben-Stimmen und durch die darauf folgende Noten, als z. E. auf *gis* (zu *c* die Quinta superflua) folget *a*, auf *as* (zu *c* die Sexta minor) folget *g* oder *b*. Man hat also zu sehen auf den Raum, den ein Intervallum im Noten-System oder auf den 5 Linien und 4 Spatien einnimmt, und darnach wird einem jeden Intervall der rechte Name gegeben. Ein kleines Exempel kan dieses alles erläutern.

verschiedene
Neben-Zif-
fern.

Wie die Sexta
minor von der
Quinta su-
perflua unter-
schieden.

Wie die Sexta
diminuta von
der reinen
Quinte un-
terschieden.

In Noten of-
fenbaret sich
der Unter-
scheid am
besten.



Was im vorigen Exempel §. 7 lauter Sexten gewesen sind, daraus kan eine Septima minor, Vta superflua und Quinta perfecta werden. Wenn also zu *c* statt *a*is, *b* auf der 4ten Linie stehet, so ist es eine Septima minor: und wenn zu *c* statt *a*s (als welches die Sexta minor ist) *gis*, vor *g* ein * stehet, so ist es zu *c* die Quinta superflua; zu *c*is aber ist *gis* eine reine Quinte, *a*s aber eine Sexta diminuta. Hieraus siehet man den Unterscheid, wenn ein Semitonium auf unserm Claviere durch ein * oder *b* gemacht wird, und daß die doppelte Benennung der halben Töne so nöthig als nützlich ist.

Kurze Wie-

derholung des
vorigen.

Wie die große
Sexte unter-
schieden

von der Klei-
nen.

Welche Sexte
nun für jedes
mal zu neh-
men.

§. 9. Hieraus wird ein Liebhaber nun gesehen haben, wie die Intervalla nach dem Raum, den sie auf den 5 Linien einnehmen, benennet werden. Ein Raum von 5 Grad auf unsern Linien, als von der untersten bis zur dritten Linie, ist das Intervallum einer Quinte; 6 Grad auf unsern Linien, als von der untersten Linie bis zum dritten Spatio, ist das Intervallum einer 6te; 7 Grad auf denselben, als von der untersten bis zur 4ten Linie, gehören für die Septima (vide Cap. VI. §. 8. am Ende). Es liegt die Sexta maior also einen ganzen Ton höher, als die Quinta perfecta. Z. E. die Quinte zu *c* ist *g*, die Sexte aber zu *c* ist *a*; weil *a* nun einen ganzen Ton höher, als die Quinte *g*, lieget, so ist *a* eine Sexta maior zu *c*. Item, die Quinte zu *g* ist *d*, folglich ist die Sexte zu *g* das *e*; weil diß *e* nun abermal einen ganzen Ton höher liegt als *d*, so ist es wiederum die Sexta maior. Noch eins: Die Quinte zu *e* ist *b*, die natürliche Sexte ist *c* (wenn nemlich zu Anfang des Stückes oder Liedes vor *c* kein * vorgezeichnet stehet, alsdenn wäre die natürliche Sexte zu *c* das *c*is) und zwar eine kleine Sexte; denn *c* liegt nur einen halben Ton höher als die Quinte *b*. Wer also nur die Quinten kennet, der nimt denjenigen Ton zu seiner Sexte, der einen Ton höher als die Quinte lieget; hat nun dieser Ton, der die Sexte ist, ein * in der Vorzeichnung oder einen Strich durch die Ziffer, so läset er diß * auch gelten in seiner Sexte; hat aber der Ton, der seine Sexte ausmachet, ein *b* im Systemate oder durch seine Ziffer, so wird diß abermal in Acht genommen; hat ferner der Ton, der über der Quinte lieget, im Systemate ein * oder *b*, und es stehet durch die Sexte ein Bequadrat *k*, so wirft er für dasmal das * oder *b* weg, als wenn es nicht da stünde. Kurz, nach der Quinte (die man zu allen Tönen perfect wissen muß) folget die Sexte: ob nun diese

diese die natürliche seyn soll, siehet man daran, wenn weder Strich, b oder 4 dadurch gezogen; steht aber ein * dadurch, so erhöht er seine Sexte um einen halben Ton; steht ein b dadurch, so erniedriget er sie um einen halben Ton; steht nun ein 4 dadurch, so wirft man das * oder b weg, welches entweder im Systemate, oder kurz vorher vor diesem Tone, welcher die Sexte ausmacht, gestanden.

man
man

§. 10. Wir wollen die gebräuchlichsten grosse und kleine Sexten hieher setzen: die Sexta maior zu c ist a (einen Ton höher als die Quinte g), die Sexta maior zu b ist gis (einen Ton höher als die Quinte fis) * zu d ist b, zu e ist cis, zu f ist d, zu fis ist dis, zu g ist e, zu es ist c. Die Sexta minor zu e ist c, zu a ist f, zu b ist g, zu d ist b, zu g ist es, zu f ist des, zu c ist as, zu gis ist e, zu cis ist a, und zu dis ist b. In Noten lassen sie so:

Alle gebräuch-
liche Sexten,

zu a ist

Grosse Sexten.

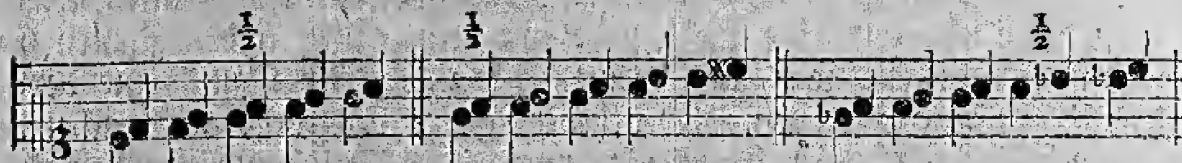
Kleine Sexten.

in Noten.



Wir wollen ferner zeigen, wie die Sexta maior bestehe aus vier ganzen und aus Einem grossen halben Ton, als:

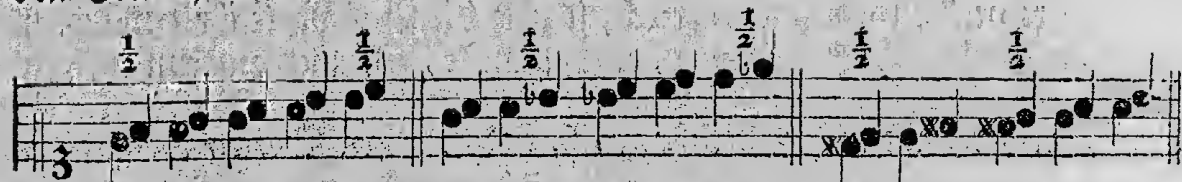
Die grosse
Sexte.



Wenn wir alle grosse Sexten so wolten aussetzen, so würden wir finden: daß der halbe Ton bald im ersten, bald im 2ten, bald im 3ten, und bald im 4ten Grad kommen würde.

Die kleine Sexte aber bestehet aus 3 ganzen und zween grossen halben Tönen, als:

Die kleine
Sexte.

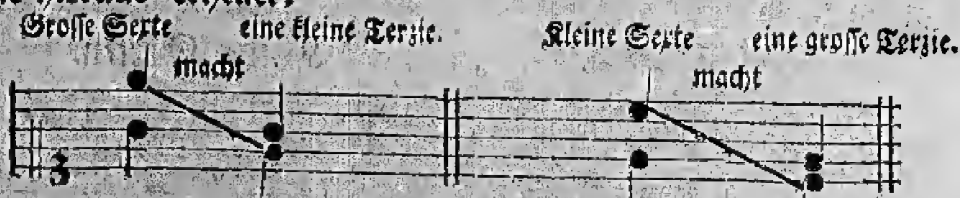


§. 11. Diese beyderley Sexten nun, die grosse und die kleine, sind sehr gebräuchlich; die Sexta superflua, welche noch einen kleinen halben Ton grösser ist, als die Sexta maior, und die Sexta diminuta, welche noch einen kleinen halben Ton kleiner ist, als die Sexta minor, kommen sehr wenig vor; deswegen wollen wir uns hiemit aniezo nicht aufhalten.

Sexta super-
flua und di-
minuta.

Wie die Sexte
eine umge-
kehrte Terzie
ist.

§. 12. Man spricht ferner auch, die Sexte sey nichts anders als eine umgekehrte Terzie, als z. B. die Terzie zu c ist e . Hier ist nun c der Grund- oder tiefste Ton; hingegen e , die Terzie zu c , ist um 3 Stufen höher. Kehre ich diese Terzie nun um, also, daß ich den obern Ton e unter c , und also zum Fundament-Ton mache, als c , so ist das c zu e eine Sexte; daher sagt man mit Recht: die Sexte sey eine umgekehrte Terzie. Denn wenn ich die §. 10. ausgesetzte grosse und kleine Sexten wolte umkehren, nemlich die oberste Note, die eben die Sexte ausmachet, eine Octave niedriger setzen; so wäre es alsdenn eine Terzie: und zwar, wenn die grosse Sexte umgekehret wird, so wird daraus eine kleine Terzie; kehret man aber die kleine Sexte um, so wird eine grosse Terzie daraus, wie hieraus erhellet:



Wie die 6
leicht zu fin-
den.

§. 13. Ich kan ferner die Sexte zu einem Ton auch leicht finden, wenn ich mir erst die Octave, die am leichtesten zu finden ist, zu meiner Baß-Note merke, und alsdenn von der 8 drey Töne rücklings rechne. Als \bar{c} ist die Octave zu c , gehe ich nun 2 Grad zurück, nemlich also: $\bar{c} \bar{h} / \bar{h} \bar{a}$, so finde ich, daß \bar{a} die Sexte zu c ist; denn zwischen den Zahlen 6 und 8 ist nur die einzige 7, und deswegen kan die Sexte auch eine verkehrte Terzie genant werden. Deutlicher läßt es sich nicht gut machen, es verursacht diese Ziffer, die Sexte, einem, der die Quinten weiß, auch nicht viel Mühe; sie kommt aber sehr oft vor, weil sie eine Consonanz ist, und aus der Verwechselung der Baß-Note eines Accords entspringet;

Wie der Sex-
ten-Griff aus
einem reinen
Accorde ent-
stehet.

als wenn ich im Discant $\frac{\bar{c}}{g}$ habe, und im Baß c dazu anschlage, so habe ich einen reinen Accord zu c : verwechselt aber die Baß-Note ihr c mit dem untersten Ton meines Accordes, und nimt e , ich aber alsdenn meinen Griff $\frac{\bar{c}}{g}$ in der rechten Hand behalte, so habe ich den Sexten-Griff zu e .

Die Haupt-
Ziffern stehen
nur über dem
Baß,

§. 14. Die drey Consonanzen, wovon im Vten, VIten und VIIten Capitel gehandelt worden, nemlich die 8, 5 und 3, sind die Intervalla, welche einen reinen Accord ausmachen (wovon das VIIte Cap. gehandelt) und welche fast immer beysammen sind, also, daß, wenn nur eine 8 über einer Note stehet, man schon weiß, daß die 5 und 3 dazu müssen geschla-
gen

gen werden: oder wenn nur eine 3, *, b oder 4 über einer Note steht, so ist diß auch eine Anzeige eines reinen Accords, und daß die 8 und 5 mit dazu müssen genommen werden. Mit den andern Ziffern aber hat es eine andere Bewandniß. Es ist aus dem vorigen bekant, daß die rechte Hand, so oft es möglich ist, und wenn dadurch kein musicalisches Vitium (davon hernach etwas vorkommen soll) verursacht wird, immer drey Töne haben muß, die nun alle drey durch Zahlen über ieder Bass-Note von rechts wegen solten angezeigt seyn, so wüßte man gewiß, was man vor Intervalla in der rechten Hand zur Bass-Note nehmen solte; allein, um des vielen Schreibens überhoben zu seyn, so werden nicht alle Neben-Ziffern, wie man sie nennet, immer mit darüber gesetzt, sondern nur die Haupt-Ziffer, oder Haupt-Ziffern. Indessen aber gibt man Regeln, die einen lehren, was für Neben-Ziffern zu dieser oder jener über einer Note stehenden Ziffer oder Ziffern noch müssen genommen werden, als da heißt es: zur Sexte gehöret die Terzie und Octave, zur 2 gehöret 6 und 4, zur 7 gehöret 5 und 3 u. d. davon zu seiner Zeit das nöthige vorkommen wird. Es ist auch viel commodor, als wenn man alle Neben-Ziffern, die zu einer übergeschriebenen Haupt-Ziffer gehören, solte drüber schreiben. Die Ziffern überhaupt, wenn man sie in andern als in eigentlichen Rechen-Büchern etwas häufig gedruckt siehet, haben doch das Unglück, daß sie bey Unwissenden, oder bey solchen Leuten, die keine Liebhaber der Rechenkunst sind, als Zeichen einer schweren und verdrießlichen Abhandlung oder Lehr-Art angesehen werden: schreibe man nun aber gleich alle Ziffern drüber, so würde doch die Erlernung des General-Basses dadurch nicht erleichtert werden; man könnte die Haupt-Ziffer von denen Neben-Ziffern auch nicht unterscheiden. Die wenigen Regeln nun, die man deswegen nöthig zu wissen hat, ersparen einem viele Mühe, befreien einen von vielen Druck- und Schreib-Fehlern, und sind dabey bald gelernt.

die dazu gehö-
rigen Ziffern
werden aus-
wendig geler-
net.

Ziffern erwe-
cken oft bey
Unwissenden
Unwillen.

§. 15. Wir bemerken deswegen alhier, daß zur 6 (sie mag nun mit oder ohne Strich, b oder 4 stehen) die 3 und 8 gehöret. Es ist also der Unterscheid eines Sexten-Griffes vom reinen Accord sehr geringe, denn statt der zum reinen Accord gehörigen Quinte, wird nur die Sexte genommen, 3 und 8 bleiben (vide i. Theil IV. Abschn. Cap. XIV. §. 5.) da ferner eine Sexte eine umgekehrte Terzie ist, wie §. 12. und 13. gezeigt worden, so darf man sich nur vorstellen, als stünde die Bass-Note, darüber die 6 steht, eine Terzie tiefer, und erforderte einen reinen Accord, als z. E. im Bass stünde über e eine 6. Könnte ich nun noch nicht mit dem Sexten-Griff fertig werden, so stellte ich mir nur vor, daß meine Bass-Note e eine Terzie tiefer, nemlich ins c, stünde, und daß ich dazu den reinen Accord schlagen solte, wie im 13ten Spho davon schon ein Exem-
pel

Zur 6 gehöret
3 und 8.

Vorteile,
den ganzen
Sexten-Griff
bald zu finden.

pel gegeben worden. Wenn ferner die Bass-Note *H* eine 6 über sich hätte, und die Discant-Note hiesse auch *h*, so dächte ich nur, wie der reine Accord zu dem Tone, der eine Terzie tiefer als *H* lieget, nemlich *G*, wäre, den schlage ich nur dreiste an, denn der reine Accord zu *G* und ein Sexten-Griff zu *H* haben einerley Töne in der rechten Hand. Dahero es denn auch kommt, daß keine Sexten-Griffe leichter zu treffen sind, als diejenigen, darinnen die rechte Hand die Töne des vorigen reinen Accords behält. Wann also vor derjenigen Note, welche die 6 hat, eine Note steht, die den reinen Accord hat, und doch eine Terzie tiefer ist, so ist gar keine Kunst beim Sexten-Griff, sondern der reine Accord zur vorigen Note ist, wenn der Bass nemlich um eine Terzie steigt, auch der Sexten-Griff ganz ungeändert. Oft gehet, nach dem Sexten-Griff, der Bass auch wieder zu seiner ersten Note zurück, nemlich eine Terzie tiefer, als diejenige Note, welche die 6 hatte, oder auch zuweilen eine Terzie höher: in diesen beyden Fällen darf ich nur zum Sexten-Griff den vorher angeschlagenen reinen Accord wieder anschlagen. Weil dergleichen Fälle sehr oft vorkommen, so wollen wir ein klein Exempel davon hersetzen, und die oberste Stimme darüber schreiben, auch im Anfangs-Accord zu *c* die Terzie oben nehmen.

Wie der ganze
Sexten-Griff
oft schon im
vorigen Griff
lieget,

In einem
Exempel ge-
zeigt.

Bei Uebung dieses Exempels ist zu merken, was eben von den Sexten-Griffen gesagt worden, nur ein einzigmal, nemlich im 10ten Tact, da das vorhergehende *c* die Tertiam maiorem über sich hat, lieget der Sexten-Griff nicht vorher (man saget: der Griff, oder das und das Intervallum, lieget vorher, wann entweder der ganze Griff, oder ein, oder zwey Intervalla, davon, schon im vorhergegangenen Griffe enthalten gewesen); er kommt aber gleich nachhero bey *A* vor, denn der Sexten-Griff zu *c* ist eben wie der reine Accord zu *A*.

Was das heisset: vorher liegen.

§. 16. Was wir im 8ten Capitel §. 2. vom reinen Accord gesagt, Wie ein ieder Sexten-Griff dreyimal könnte verändert werden, das gilt nun auch bey dem Sexten-Griff, ja bey allen noch vorkommenden Intervallen; es kan also ein ieder Sexten-Griff dreyimal verändert werden, nemlich, wenn die 6te, oder 8ve, oder die Terzie oben lieget. Wir finden in unserm Exempel die 6te nur zweymal oben liegen (wenn nemlich die Discant-Note die 6 ist), nemlich im 13ten und 14ten Tact. Die Terzie lieget alhier dreyimal oben, nemlich im 2ten, 5ten und 7ten Tact; die Octave lieget hier auch dreyimal oben, nemlich im ersten, 6ten und 10ten Tact. Weil nun viel daran gelegen, daß einem der Sexten-Griff, nach seiner dreyfachen Veränderung, wohl bekant werde; so wollen wir die Ober-Stimme (oder den Discant) dieses Exempels verändern, und da wir vorher bey dem ersten Ton *c* mit der Terzie angefangen, so wollen wir aniezo mit der Octave anfangen, da denn die rechte Hand fast lauter andere Noten hat:

Das vorige Exempel, mit der 2 oben.



Hier kommen nur zwei Veränderungen des Serten-Griffes vor. Die Serte lieget drey-mal, nemlich im 1. 6. und 10ten Tact oben, die 8ve hingegen fünf-mal, nemlich im 2. 5. 7. 13. und 14ten Tact, und die Terzie finden wir hier gar nicht oben.

Eben dieses
Exempel,
wenn die 5
oben lieget.

§. 17. Nun wollen wir gleichfalls mit der Quinte zu c (als aus welchem Tone das Stück ist) anfangen, und sehen, wie die Ober-Stimme alsdenn ausfällt.



Wie diese drey Hier kommt nun die 6 drey-mal oben liegend vor, als im 2. 5. und 7ten Exempel fleiß Tact. Die Terzie finden wir hier fünf-mal oben liegend, als im 1. 6. 10. fig zu üben. 13. und 14ten Tact. Die Octave hingegen gar nicht oben. Diese drey Exem-

Exempel sind nun, weil sie sehr leicht, und nur wenig vom Accorden-Exempel unterschieden sind, eine gute Übung für einen Liebhaber, woraus er, wenn er mit Attention spielt, den Serten-Griff nach allen seinen dreien Veränderungen schon ziemlich erlernen wird; er spiele aber, wie gesagt, mit Bedacht, das ist, er sehe fleißig zu, in welcher Stimme oder in welchem Finger der rechten Hand er zum Serten-Griff die Serte, Tergie oder Octave habe; er bemühe sich, es nach und nach ein wenig Tact-mässig spielen zu lernen: drei Viertel-Tact hat doch eine bekante Bewegungs-Art an sich. In diesen Exempeln nun wäre die 6 nicht un-
 umgänglich nöthig gewesen, sondern man hätte statt der Note, die die 6 über sich hat, die vorige Baß-Note mit einem reinen Accorde stehen lassen können, als statt *e*, mit der 6 im ersten Tact, hätte die Baß-Note *c* bleiben können; statt *b* im andern Tact hätte *g* bleiben können, und so weiter. Der Herr Sorge schreibt im andern Theil seines Vorgemachs Cap. II. §. 4: „Der Serten-Accord dienet vornemlich dazu, daß mit der Baß eines Stückes nicht immer mehrentheils in springenden Intervallen einher treten dürfe, sondern mit seinen melodischen Graden einher gehen, und abwechseln könne.“

Wie der Serten-Griff ziemlich statt eines reinen Accords steht.

§. 18. Es trifft aber mit dem Serten-Griff nicht allezeit so ein, daß er im vorigen Griff immer, selbst nach seinen zwey Neben-Ziffern, gelegen: denn zuweilen liegt nicht Ein Ton davon vorher; oft aber lieget die Serte allein im vorigen Griff oben oder unten, als:

Oft liegt nur vom Serten-Griff bloß die Serte im vorigen Griff.

Die Serte liegt hier oben.

Die Serte liegt hier unten.



Wenn aber der Baß gradatim (wie hier um einen halben Ton) herunter geht, und der Discant entweder stehen bleibet, das ist, seine vorige Note behält, oder mit dem Baß gradatim herunter geht; so kan gar leicht ein musicalisches Vitium begangen werden: denn wenn man alsdenn so, wie obenstehende Sätze ausgesaget sind, verfahren wolte, so würde man im erstern Fall, da die 6 oben lieget, in der Tenor-Stimme (ist der unterste Ton des Griffes) mit dem Baß in Octaven gehen; im andern

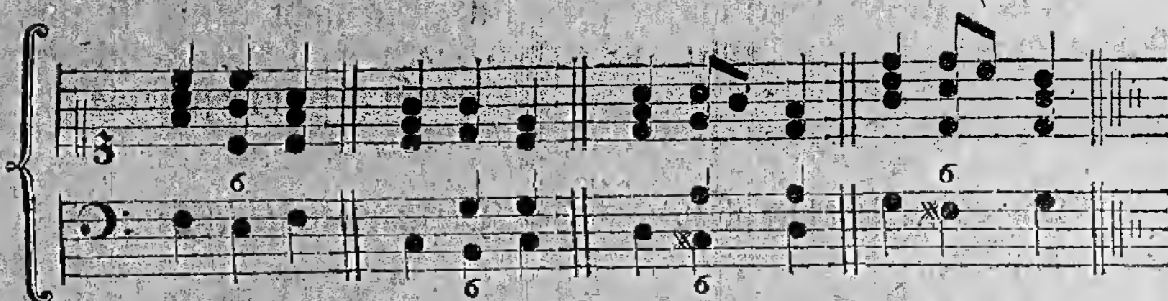


andern Fall, da die Serte unten lieget, würde man im Alt (ist der mittelfte Ton im Griff) mit dem Baß in Octaven fortgehen, wie aus den Noten hier deutlich zu sehen (vide Cap. V. §. 4. die letzte Hälfte). Als, da hat in den Sätzen, da die Serte unten lieget, die mittelfte Note des Griffes mit dem Baß einerley Töne, welches klar genug zu ersehen; und in den Sätzen, da die Serte oben lieget, hat die unterste Stimme der rechten Hand einerley Noten mit dem Baß: diß wäre nun ein offenklares und großes Vitium (oder grosser Fehler) beym General-Baß-Spielen, davon zu desto mehrerer Erläuterung und Warnung hie und da Anzeige geschehen wird. Denn es ist nicht erlaubt, daß eine von den dreyen Stimmen der rechten Hand zweymal nacheinander die Baß-Noten in Octaven repetire oder mitmache. Deswegen muß nun in solchen Fällen die Octave beym Serten-Griff wegbleiben; und damit nun die rechte Hand doch drey Stimmen bekommen möge, so wird die Serte, wenn sie nemlich oben lieget, verdoppelt, das heißt, sie wird nochmals, nemlich um eine Octave tiefer, mitgenommen, sonderlich, wenn der Discant nach dem Serten-Griff um eine Terzie fällt, dahero wären die vorigen ausgelegten Griffe falsch, und müßten so stehen, wenn die Serte, wie hier, oben lieget.

Worin es be-
stehet.

Dahero bleibt
nur die 8
beym Serten-
Griff oft weg,
und man ver-
doppelt

entweder die
Serte,



oder die Ter-
zie.

Liegt aber die Serte unten, und der Baß gehet einen Grad herauf oder herunter, so wird im Griff der rechten Hand bey der 6 die Terzie verdoppelt, also würden die Sätze, da die Serte unten lieget, also stehen müssen:



Ein Anfänger, oder ein Knabe, der noch keine Octave greifen kan, hat Erinnerung sich mit der Verdoppelung der 6 oder 3 beym Sexten-Griff noch nicht zu bemühen, der läßt alhier nur die Octave weg.

§. 19. Nachdem nun kürzlich angezeigt, wie man die Octave bey Beschlus die der 6 nicht immer mitnehmen darf, und wie man an deren Statt bald ^{ses Capitels.} die Sexte oder Tergie verdoppeln kan (von welcher Verdoppelung weiter hin mehr vorkommen wird); so wird es Zeit seyn, einem Liebhaber einige Lieder-Melodien vorzulegen, darin er das erlernte zur Ausübung bringen kan; ich werde solche Melodien wieder aus dem grossen Sallischen Gesangbuche, welches in Halle im Waisenhause ediret, und allda allezeit zu bekommen ist, nehmen, und hinter ieder Melodie noch ein und anderes Lied aus demselben Buche anzeigen, dessen Melodie eben so leicht ist, und zur Uebung auch kan gespielt werden.

C A P V T X.

Sechs Lieder-Melodien mit Anmerkungen.

§. 1. In den sechs Liedern dieses Capitels wird nichts vorkommen, Beschaffen; als wovon in diesem Abschnitte nicht schon ein hinlänglicher Unterricht ertheilt worden; sollte sich aber etwas, wovon noch nichts erwähnt worden, darin hervorthun, so werde solches in den Anmerkungen einer jeden Melodie anzeigen und erklären. Sonsten werden die Anmerkungen eine Erinnerung und Anzeige des schon gesagten geben, die Spielung der Melodie zu erleichtern, und verschiedene Stücke, die beym General-Baß vorkommen, anzeigen und erklären. So oft in diesen 6 Liedern die Octave bey der Sexte ein Vitium (oder Fehler) verursacht, habe daselbst im Discant die zu machende Töne ausgeschrieben; hie muß nun einer fein nachsehen, damit er selber einsehen lernet, daß der Fehler zweyer nacheinander folgender Octaven würde in den Mittel-Stimmen begangen worden seyn, wenn man die Octave nicht ausgelassen.

§. 2. Die erste Probe, woran man probiren kan, wie fertig man im Treffen eines Accordes und im Sexten-Griff durch die Lesung der vorgegangenen Capitel geworden, mag aus *a moll* seyn; wer nun die im achten und neunten Capitel gegebene Exempel fein geübet hat, also, daß er eine gewisse Fertigkeit, sie zu spielen, erlangt hat, dem wird nicht allein diß Lied, sondern auch die 5 folgende, leicht zu spielen seyn. Die kleinen Zahlen bey jedem Tacte zählen selbige ab, um die in den Anmerkungen citirte Tacte ohne Mühe bald finden zu können.

Das erste Lied ist aus *a moll*.

§. 3. No. 1. Kein Christ soll ihm die Rechnung machen 2c.
Num. 976.

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef). The measures are numbered 1 through 21. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Some measures are marked with asterisks (*). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Anmerkungen.

Anmerkun-
gen:

1. Warum der
Baß hier ein
wenig geän-
dert worden.

1) Wer dieses Lied im Hallischen Gesangbuche selbst nachschlägt, der wird im Baß hie und da eine kleine Aenderung finden; dieses ist nun deswegen geschehen, damit ich einem Liebhaber nichts möchte vorlegen zu spielen, als wovon er schon im vorhergegangenen unterrichtet worden. Weil nun unsere ganze Abhandlung, nach einigem allgemeinen Unterricht vom General-Baß, bishero noch nichts weiters in sich gehalten, als die Lehre

Lehre von den Consonanzen, nemlich von der Octave, Quinte, Tercie und Sexte: so kommen hier auch keine andere Griffe vor, als solche, die aus der Zusammensetzung der Consonanzen bestehen.

2) Die Bogen, welche im Discant über zwey Noten stehen, zeigen 2) Der Bogen an, daß zwey Töne auf Einer Sylbe des Liedes müssen gesungen werden; stehen hier aber im Bass über zwey Noten Bogen, so zeigt solches an, daß die letzte Note ohne Griff im Bass ganz allein soll gespielt werden, und das heisset, die Note gehet durch, d. i. es wird kein Griff auf eine neue dazu geschlagen, wie solche durchgehende Noten im Bass allhier im 8ten, 16ten und 17ten Tact vorkommen; zu solchen durchgehenden Noten kan auch die mittellste Note des 12ten und 13ten Tactes gerechnet werden, allwo sich der Sexten-Griff zu *c* und *b* schon im vorhergegangenen Accord zu *a* und *g* befindet: weil nun der Discant zu *a* einen halben Tact hat, und der Sexten-Griff schon im Accord zu *a* enthalten ist, so bleibt der Griff zu *a* liegen, und *c* schläget nach. Gleiche Bewandniß hat es auch im 13ten Tact. Die Achtel des Discants im letzten Satz erfordern auch nur so viel Griffe als der Bass Noten hat, nemlich zum ersten *d* liegt im Accord die Tercie *e* oben, und *e* gehet mit dem kleinen Finger allein nach, zum andern *d* im Bass lieget die Octave *a* oben, und *c* wird allein nachgeschlagen. Im dritten Tact aber hat der Discant hinter *a* ein Punct, diß Punct hat nun *a* um die Hälfte, (hier nemlich um ein Achtel) verlängert, deswegen bleibt der Accord zu *a* auch um drey Achtel liegen, machet der Bass also zum Griff *A* und zum Punct das *a* allein, da denn die rechte Hand stille lieget, und das *c* wird alsdenn mit dem kleinen Finger allein angeschlagen; diß ist zu merken, weil dergleichen bey Liedern viel vorfällt.

3) Was den ambitum oder die Ausweichung dieses Liedes in eine andere Ton-Art betrifft, so weicht es im 13ten Tact in *c* dur aus, und bleibt darin bis im 16ten Tact, wo es wieder in *a* moll gehet. Wir finden in diesem Liede allezeit *gis* oder ein * vor *g*, es mag nun im Discant, Bass, oder in den Mittel-Stimmen der rechten Hand vorkommen. Wenn es in den Mittel-Stimmen soll seyn, so finden wir über *e* im Bass ein * (welches die Tertia maior zu *e*, nemlich *gis* ist) oder über *b* eine Sexta maior *c* (welches wieder *gis* ist); ausgenommen der 13te, 14te und 15te Tact, da im 13ten und 15ten Tact der Bass *g* hat, und im 14ten Tact, da das *g* im Accord zu *c* enthalten ist. Daß nun hier das *gis* so viel vorkommt, zeigt an, daß das Lied fast allezeit in *a* moll bleibt; denn *gis* ist das Semitonium unterwärts von *a*, welches sich in *a* moll muß hören lassen (vide Cap. II. §. 21. 22.).

3) Von der Ausweichung dieses Liedes.

4) Es hat lauter Terzien ohne * oder b, ausgenommen das * über o.

4) Zu denen hierin befindlichen reinen Accorden wird allezeit die vollkommene reine Quinte mit der natürlichen Terzie genommen, und weil sich hier kein * oder b in der Vorzeichnung zu Anfang des Liedes befindet, so bestehet die natürliche Terzie auch aus keinem so genannten Semitonio. Doch merket man sich das *, welches hier achtmal über e zu finden; diß * zeigt nun die Tertiam maiorem zu e an, (Cap. VII. §. 6.), ich setze derowegen vor der natürlichen Terzie zu e, nemlich vor g, ein *, und nehme im Accord zu e (so oft hier oder auch in andern Liedern ein * darüber stehet) die Terzie major gis statt g. So lang ein jedes Lied oder Stück in a moll sich aufhält, wird man finden, daß über e ein * und über b eine Sexte major stehet. Diß letztere merke man sich, denn es wird davon hernach ein mehreres vorkommen.

5) Was der Strich durch die 6 bedeutet.

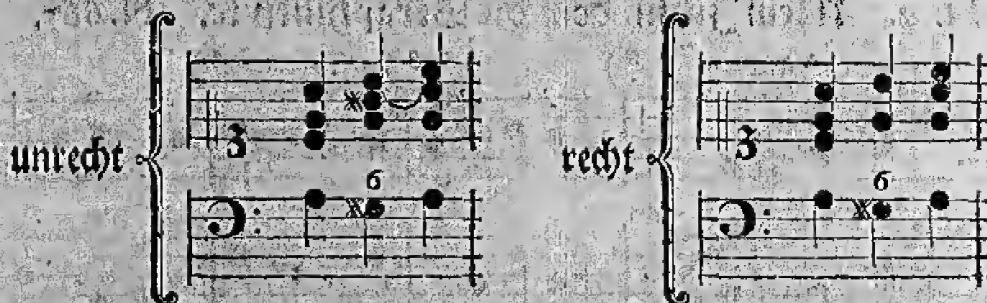
5) Wir finden in diesem Liede die Sexte auch verschiedne mal, und zwar zweymal, daß ein zarter Strich (der im Drucken der Noten nicht immer so deutlich seyn kan, als in geschriebenen Noten) dadurch stehet, als im ersten und 9ten Tact stehet über b, 6. Was der Strich durch die 6 anzeige, davon siehe Cap. VII. §. 6. und Cap. IX. §. 3. Es bedeutet nemlich der Strich durch die 6, daß die natürliche Sexte zu b, nemlich g, durch ein * um einen halben Ton muß erhöht werden, und daß man statt g das gis nehmen soll, als welches gis sich in a moll muß hören lassen, wie in den beyden vorigen Anmerkungen gesagt worden.

6) Von den Sexten-Griffen unsers Liedes.

6) Daß zu der Sexte die 3 und 8 gehöret, wie im vorigen Capitel §. 15 gesagt worden, ist hier wohl zu merken: drey mal, nemlich im 1ten, 6ten und 17ten Tact, muß die Octave wegbbleiben, davon in der folgenden Anmerkung. Die dreyfache Veränderung eines Sexten-Accordes (vide Cap. IX. §. 16.) kommt hier auch vor. Die Terzie lieget hier im 1, 6, 11 und 13ten Tact oben; die Sexte lieget im 1, 3, 5, 8, 9 und 17ten Tact oben, und die Octave im 9, 12 und 16ten Tact. Es kommt hier auch im 11, 12 und 13ten Tact der Fall vor, davon Cap. IX. §. 15. erwähnt worden, daß nemlich der Bass eine Terzie steigt, und auch wieder eine Terzie fällt, da denn der ganze Sexten-Griff schon lieget; im 12 und 13 Tact wird zwar der Sexten-Griff nicht aufs neue wieder angeschlagen (wovon die 2te Anmerkung schon etwas gemeldet) weil der Discant einen halben Tact hat; indessen muß ich doch wissen, ob in solchen Fällen, da der Discant stehen bleibt, und der Bass fortgehet, der Griff im vorigen gelegen, oder ob in den Mittel-Partien oder Stimmen auch ein oder die andere Note zu ändern ist, wie hernach davon Exempel vorkommen werden. Hier aber ist nichts zu ändern, denn der reine Accord zu a ist auch ein Sexten-Griff zu c, und der reine Accord zu g ist auch der Sexten-Griff zu b.

7) Im vorigen Capitel S. 18. haben wir gesagt, daß beim Sexten-Griff die Octave zuweilen ausbleiben muß, und daß die rechte Hand alsdenn entweder nur 2 Töne nimm, oder die 6 oder 3 verdoppelt, wie solches aus den davon gegebenen Exempeln erhellet. Dieses finden wir nun hier im 6ten Tact, daselbst gehen die beiden letzten Noten des Discants und Basses mit einander hinaus. Wenn ich nun bey *gis*, welches die 6 über sich hat, allhier im Discant zum Sexten-Griff die Octave *gis* mitnehmen wolte, so ginge die Mittel-Stimme, und zwar der Alt (vide Cap. III. S. 2.) zweymal mit dem Baß in Octaven, als:

7) Wie die Octave nicht allezeit zum Sexten-Griff kan genommen werden.



Nun ist schon im ersten Theil meines Clavier-Spielers im IVten Abschnitt vom Octa- Cap. XIV. S. 14. diese zur Unzeit mitgenommene Octave beim Sexten- Griff durch verschiedene Exempel angezeigt und die Regel gegeben worden: daß niemals zwey Stimmen in Quinten und Octaven mit einander fortgehen dürfen. Im vorigen IXten Capitel S. 18. ist auch schon von diesem Verbot der Octaven gehandelt worden. Hier habe ich nun den Sexten-Griff, wo keine Octave bey genommen werden darf, ausgesetzt, welches man denn auch in den folgenden 5 Liedern so finden wird. Man darf auch bey diesem Liede im 1ten und 1ten Tact die Octave *gis* nicht mitnehmen. vide Cap. XVII. S. 13.

8) Wir finden allhier im dritten Tact des Basses über das *d* zwey Ziffern, nemlich 6 5 hinter einander. Es ist schon im IIIten Cap. S. 9. angemerkt, daß alle Ziffern, welche über einander stehen (dergleichen hier aber nicht sind) zugleich angeschlagen werden, und daß wenn Eine Note (wie hier unser *d* ist) mit zwey Zahlen (wie hier 6 5) nacheinander stehend gefunden wird, alsdenn solche Intervalla auch nacheinander angeschlagen werden; solches muß nun hier im 3ten Tact bey *d* geschehen. Man schlägt also zu *d* erstlich, wie gewöhnlich, die Sexte mit der Terzie und Octave an: drauf nimm man statt *b*, als welches die Sexte zu *d* gewesen, die Quinte zu *d*, welches *a* ist, und sich auch im Discant befindet, lässet *f* und *d* liegen; denn diese beyde Töne dürfen eben nicht noch einmal angeschlagen werden.

8) Von Ziffern über und hinter einander stehend; wie damit umzugehen.

2) Anzeige
noch anderer
Lieder aus *a*
moll.

Das andere
Lied aus *f*
dur.

9) Einem Liebhaber, der nicht eher verlangt weiter zu gehen, als bis er das vorige wohl gefaßt und geübet hat, will noch ein paar Lieder, und zwar aus eben diesem *a moll*, aus dem Hallischen Gesang-Buche anzeigen, worinnen auch kein Griff vorkommt, der ihm noch könnte unbekant seyn. Als da ist nun N. 82. das Lied: Ein Kind geborn zu Bethlehem 2c. und N. 613. Erbarm dich mein, o Herrre Gott 2c.

§. 4. Wir gehen nun zum folgenden Liede, welches aus *f dur* seyn soll; wo die Octave nicht bey der Seite seyn darf, da wollen wir den Griff aussehn, und in den Anmerkungen das nöthige anzeigen.

N. 2. Mein Jesu, dem die Seraphinen 2c. N. 667.

Anmer=

Anmerkungen.

1) Weil diß Lied aus *f dur* ist, so hat es in seiner Vorzeichnung vor *b* ein *b* haben müssen (Cap. II. §. 9. am Ende), welches *b* dann so wol in den beyden äußersten Stimmen, nemlich im Discant und Baß, als auch in den Mittel-Stimmen der rechten Hand muß observiret werden. Es bleibt aber nicht immer in *f dur*, sondern schließet im andern Satz in *c dur*. Der vierte Satz ist auch aus *c dur*. Diß kan man sehen an dem *a* über *g*, und an dem *a*, welches im vierten Satz im Discant vor *b* steht. Diß *a* über *g* ist nun die Tertia maior accidentalis (Cap. VII. §. 3.) zu *g*, denn weil das *a* hier ein *b* aufhebet, so wird die natürlich kleine Terzie (das *b*) um einen halben Ton erhöht (Cap. IX. §. 5.), und wird daher aus der Terzie minor *b* die Terzie major *b*. Diß *b* ist nun das Semitonium unterwärts zu *c dur*. Weil im 1ten Satz das *b* wieder vorkommt, so ist die Melodie wieder in *f dur*, allein im Schlusse dieses Satzes kommt doch wieder *c dur*, da nemlich über *d* eine 6 mit einem *a* steht, welche Sexta maior accidentalis zu *d* das *b* ist, welches das Semitonium unterwärts in *c dur* ist. Ferner finden wir hier zweymal über *A* ein *a*, welches die Terzie major zu *A*, nemlich *cis*, angezeigt; *cis* aber ist das Semitonium unterwärts zu *d*: daraus möchte man nun schließen, die Melodie wiche in *d moll* aus; weil aber an beyden Stellen das *cis* bald wieder verlassen und *c* genommen wird, denn über *e* im vierten Tact steht die natürliche 6, welche *c* ist, und im sechsten Tact hat die letzte Baß-Note selbst ein *a*; so ist diß nichts anders, als eine kleine zierliche Neben-Ausweichung von kurzer Dauer, die sich nur oft allein auf die folgende Note beziehet; sie ist aber artig. Man nehme z. E. statt *cis* das *c* zu *a*, so wird man finden, wie lahm es gleichsam klingt, die Tertia maior aber erhebt hier die Melodie, und ist auch vollkommener, als die Tertia minor (vide Cap. IV. §. 6. am Ende), deswegen findet man nun dergleichen kurze zierliche Ausweichungen bey Liedern sehr oft.

Anmerkungen:

1) Von der Ausweichung dieses Liedes, und woran sie zu erkennen.

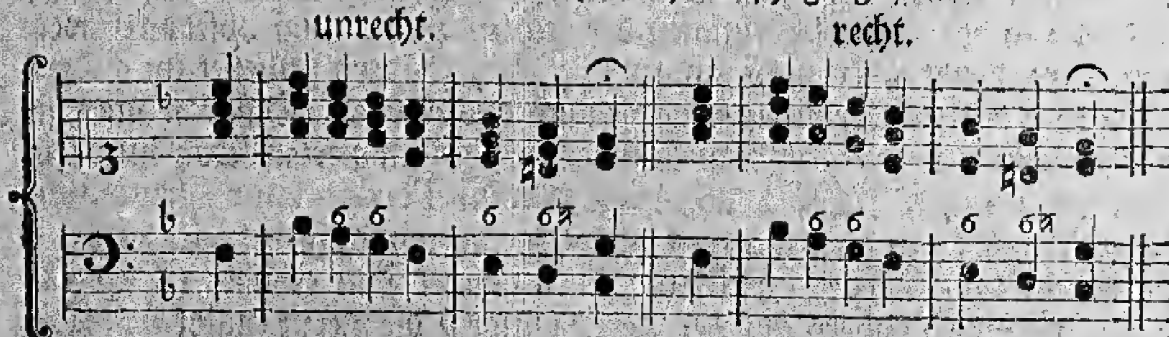
Von kleinen zierlichen Neben-Ausweichungen.

2) Es enthält diß Lied keine andere Intervalla, als die puren Consonanzen. Unter den Accorden möchte der Accord zu *b* der fremdeste seyn; er kommt hier nur dreymal, nemlich im 1, 7 und 11ten Tacte, vor; wer aber das Accorden-Exempel aus *b dur* Cap. VIII. §. 10. fleißig geübet hat, dem wird hier nicht mehr bange dafür seyn. Die Sexte kömmt hier auch sehr oft vor, von welcher schon im IXten Cap. gehandelt worden. Eins aber ist noch nöthig alhier zu erinnern, nemlich:

3) Wenn viele Serten (solt es auch nur zwey oder drey seyn) nach einander vorkommen, und zwar, daß der Baß gradatim herauf, oder, wie hier im 1ten Satz, herunter gehet: so muß man alsdenn die Octave weglassen, oder die Mittel-Stimme, welche die Octave einmal gehabt, Octave weg.

2) Diß Lied ist leicht.
3) Bey vielen gradatim gehenden Serten bleibt die Octave weg.

gehabt, behielte solche Octave bey allen folgenden Tönen, wenn nemlich der Discant, so wie hier, in gleicher Bewegung (von dieser gleichen und ungleichen Bewegung beyder Hände siehe in diesem Capitel §. 6. die 5te Anmerk.) mit dem Baß herunter (oder herauf) ginge, als:



Im ersten Exempel ginge die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, alsdenn ja immer mit dem Baß in gleichen Tönen, nur um eine Octave höher, fort; das wäre nun ein grosser Fehler: denn sind keine zwey Octaven nach einander erlaubt, wie viel weniger eine solche Menge. Deswegen muß in diesem Satz die Octave schlechterdings weggelassen werden, wie das andere Exempel weist, und wie im Liede selbst diß auch ist bemerkt worden. Es könnte freylich dieser Satz noch wol anders beziffert werden, oder auch zuweilen eine Verdoppelung der Terzie statt haben; allein, davon wollen wir hernach zu dem, was im IXten Cap. §. 18 schon davon deutlich gemacht worden, noch ein mehreres fügen. Genug, man spiele diesen Satz ohne Octaven, wo die 6 über einer Note stehet. Sonsten wäre es freylich besser, wenn hier die 6, statt der Terzie, oben läge; allein bey Liedern muß die rechte Hand den Ton oben haben, den der Discant anzeigen.

4) Der Baß erlaubt dem Discant zuweilen nur 2 Töne.

4) Es gehet im 5ten Tact die Melodie bis ins \bar{a} herunter, und der Baß hat g , diß benimmt nun der rechten Hand einen Ton, denn mein Griff zu g wäre \bar{h} , weil nun aber der Baß schon den untersten Ton meines Ac-

cordes, nemlich g , hat, so muß die rechte Hand allhier mit \bar{a} zufrieden seyn; es kommt hier bey g der Unisonus des Basses mit dem Tenor vor, vide Cap. V. §. 6.

5) Punct im Discant.

5) Was im Discant im 5ten Tact das Achtel τ , und im 14ten das τ betrifft, so wird solches im 5ten Tact nach groß G , und im 14ten nach groß C alleine nachgeschlagen. Von durchgehenden Noten, die hier im Discant und Baß oft vorkommen, davon siehe die 2te Anmerkung über unser erstes Lied.

6) Wie diese Melodie zu üben.

6) Nun übe man diese Melodie so fleissig, daß man einen jeden Griff zu seiner Zeit gleich kan eintreten lassen, ungesucht, ungesäumt und ohne Mühe,

Mühe, also, daß man selbst, oder daß wenigstens ein anderer dazu singen kan. Anzeige noch
 Wer Lust hat, noch ein paar Lieder aus *f dur* aus dem Hallischen Gesangbu- anderer Lieder
 che zu spielen, der schlage auf N. 1075. Wenn dich Unglück thut greifen an 2c. aus *f dur*.
 und N. 909. Ich liebe dich herzlich, o Jesu, vor allen 2c. In diesen beyden Lie-
 dern ist fast alles bekant, ausgenommen der Griff 4 und 43, davon bald
 folgen wird.

folgen wird. §. 5. Wir gehen zum dritten Liede, welches aus *d moll*, und also dem *f dur* verwandt ist. Das dritte Lied aus *d moll*.

N. 3. Mein Seuffzen bricht herfür 1c. N. 630.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time. The score is written on two staves, Treble and Bass, with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into measures numbered 1 through 16. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is written in a clear, legible hand.

Anmerkungen.

Π. Anmerkungen:

1) Woran man sehen kan, daß *d moll* in *f dur* ausgemischen.

Die Quinte des Tones hat die Terzie major über sich.

In *f dur* hat die Quinte *c* eine natürliche Terzie major.

In *a moll* hat die Quinte *e* eine Terzie major über sich.

2) Das *b* muß wohl observirt werden, wo es nicht aufgeho- ben wird.

3) Vom Punct im Bass und Discant, deutlicher Unterricht.

1) Es hat *d moll* mit *f dur* einerley Vorzeichnung, nemlich vor *b* ein *b* (davon sehe man ~~Cap. IV~~ §. 20.) und eine grosse Aehnlichkeit, also, daß der vornehmste Unterschied hauptsächlich darin bestehet, daß man, so lange man in *d moll* spielt, immer *cis* und nicht *c* muß hören lassen, denn dieses *cis* ist das Semitonium unterwärts von *d moll*. Weil nun dieses Semitonium unterwärts oder die grosse Septime zu dem Ton, darin ein Lied oder Stück moduliret oder spielt, sich immer muß hören lassen: so wird man finden, daß die Bass-Note, welche die Quinte zu dem Tone ist, daraus das Lied oder der Satz ist, jedesmal eine Terzie major über sich hat; als wenn die Ton-Art, wie hier, *d moll* ist, so muß der Ton des Basses, welcher zu *d* eine Quinte ist, nemlich *a*, nothwendig ein * oder Terzie major über sich haben. Daher finden wir hier oft über *a* ein *, und eben diese Terzie major zu *a*, nemlich das *cis*, ist das Semitonium unterwärts zu *d*. Wenn nun *d moll* in die ihm verwandte Ton-Art *f dur* ausweichen soll, so lästet man *cis* fahren, und nimt *c*: dis *c* ist nun wieder eine Quinte zu *f*, und muß die Terzie major über sich haben; weil aber nun die natürliche Terzie zu *c* schon an sich eine grosse Terzie an *e* (welches das Semitonium unterwärts zu *f* ist) hat, so findet man kein fremd *, *b* oder *a*, daran man sehen könnte, daß die Melodie sich in *f dur* aufhält, es erhellet aber aus dem *c*, womit *d moll* im Herausgehen nichts zu thun hat. Als hier ist der ganze zweyte Satz aus *f dur*, wie auch der 5te und 6te Satz. Der 8te Satz ist aus *a moll*, wie aus dem * oder Terzie major, so über *e* (welches die Quinte zu *a* ist) stehet, erhellet. Der 9te Satz kommt im *g moll*, welches das *fis* und die Terzie major, so über *d* (als der Quinte zu *g*) stehet, anzeigt. So viel von der Ausweichung dieses Liedes.

2) Das vorgezeichnete *b* muß wohl in Acht genommen werden. Das *b* kommt hier im 8ten Satz nur vor, da die Melodie in *a moll* ausweicht (welches *a moll* aber, wie bekant, mit keinem *b* oder * zu thun hat) denn da stehet über *d* eine *b* mit einem *h*, welches das *b* ist, welches auch im Discant stehet, und eine Sexta maior accidentalis ist. Im Accord zu *e* mit dem * oder Terzie major muß auch statt *b* das *b* genommen werden. Denn wie Cap. VIII. §. 12. in der 4ten Anmerkung gesagt worden, so hat der Accord, worin die Terzie major ist, auch immer eine reine Quinte. Im 8ten Tact mache man im Sexten-Griff zu *g* ja nicht die Terzie major *b*, sondern *b*.

3) Der 5te Tact gibt Gelegenheit etwas zu sagen, wie man sich in seinen Griffen zu verhalten habe, wenn der Bass oder Discant einen Punct hinter sich haben. Es ist im ersten Theil des Clavier-Spielers, und zwar im

im III. Abschn. Cap. IX. §. 2. 3. schon gesagt; wie eine Note, welche einen Punct hinter sich stehen hat, eben hiedurch in ihrer Mensur oder Zeitmaasse um die Hälfte verlängert werde, dahin ich denn den Leser verweise. Eben daselbst im III. Abschn. Cap. XI. §. 10. ist die Lehre vom Punct hinter einer Note noch einmal vorgekommen, da ich denn auch angezeigt, daß man zuweilen statt des Punctes sich auch einer Bindung bedienen könnte. Weil man nun daraus sehr deutlich sehen kan, wie bepunctete Noten in Liedern, in Ansehung des General-Basses, zu tractiren sind, so wollen wir nun diesen Fact einmal, wie er hier stehet, mit Puncten, und auch statt der Puncte mit einer Bindung aussehn:



Hieraus erhellet nun, daß im Bass das Punct hinter *d*, als ein Achtel von dem vorgegangenen Tone muß angesehen, und der Accord noch wieder zu *d* muß angeschlagen werden, also, daß das Achtel *c* ohne Griff nachgehet. Was ferner den Punct im Discant hinter *g* betrifft, so zeigt der Punct auch hier an, daß der vorhergegangene Ton *g* noch um ein Achtel länger muß gehalten werden, und daß bey der Sexta maior zu *e* das *g* noch liegen bleiben muß; und da ich nun, wie die folgende Anmerkung zeigen wird, in den Mittel-Stimmen die Secundam superfluum (die übermässige Secunde) als einen ungeschickten Gang anzusehn habe; so darf ich bey der 6 zu *b* die Octave nicht mitnehmen, sondern nur bloß die Terzie *d*, so bleibt hernach das *s* im Discant (welches durch den Punct vorgestellet wird) liegen, und die Mittel-Stimmen haben $\frac{e}{cis}$. Es darf also das *g* hier nicht wieder aufs neue angeschlagen werden, sondern muß niedergedruckt liegen bleiben, $\frac{e}{cis}$ aber lästet sich hören. Diß hat man nun wohl zu merken, indem dergleichen oft in Liedern und auch sonst vorfällt; nemlich daß entweder die Bass- oder Discant-Note durch einen Punct um die Hälfte verlängert wird, ja daß der Punct im Bass wol zuweilen eine aparte Ziffer wieder über sich hat; da denn der Punct den vorigen Ton noch einmal anzeigt. Nun meyne ich deutlich gezeigt zu haben, was man vom Puncte hinter einer Note zu merken habe.

4) Wie die Mittel-Stimmen geschickt einzurichten,

daß keine ungeschickte Gänge, dergleichen die Secunda superflua verursacht, drin vorkommen.

Wie dergleichen in unserm Liede zu vermeiden.

Exempel, daraus zu sehen, wie die Secunda superflua zu vermeiden.

4) Wir haben gleich im ersten Capitel (S. 29 am Ende) eine Definition der Harmonie vom Herrn Mattheson angeführt, da es hieß: „Die Harmonie ist eine kunstmässige Zusammensetzung verschiedener zugleich erklingender Melodien etc.“ Es soll also nach dieser Beschreibung der Harmonie in allen Mittel-Stimmen (so viel möglich) eine wohlklingende Melodie seyn, vornemlich aber gilt diß von der obersten Stimme, dem Discant. Ferner habe im 2ten Cap. am Ende des 2ten Sphi gesagt, daß die Mittel-Stimmen so einzurichten wären, daß die Menschen-Stimme solche bequem singen kan, und daß in denselben gewisse ungeschickte Gänge, oder eine gewisse schwer zu singende Ton-Folge vermieden werden muß. Nun ist die Secunda superflua (die vergrößerte Secunde) ein seltenes Intervallum, davon hernach etwas vorkommen wird: wir merken uns bey dieser Gelegenheit nur an, daß die Secunda superflua der menschlichen Stimme schwer und unnatürlich zu singen ist, und deswegen bey Lieder-Melodien, nemlich in der Discant-Stimme, als welche die Melodie führet, wol schwerlich wird anzutreffen seyn; aber auch in den Mittel-Stimmen muß diese Secunda superflua vermieden werden, ob es gleich manchmal Gelegenheit gibt, solche machen zu können. Unser Lied gibt uns zweymal Gelegenheit in den Mittel-Stimmen diese vergrößerte Secunde anzubringen, welches aber nicht erlaubt ist. Hier kommt im 2ten Tact über *B* die 6 vor, und darnach über *e* die Sexte major *cis*; im Sexten-Griff zu *B* läge die Octave *b* unten, und in dem Griff zu *e* läge die Sexte major *cis* unten: diß *b* und *cis* nun ist eine Secunda superflua, die aber, selbst in den Mittel-Stimmen, muß vermieden werden, sonst bekäme hier, wie gesagt, die unterste Stimme, der Tenor, an *b* und *cis* eine Secunda superflua zu singen; darum muß nun hier *b* wegbleiben, und der Tenor und Alt haben beyde *a*, bewegen das *a* im Liede auch hier und im 4ten Tact zwey Striche hat. Im eilften Tact folget nach *B*, welches die 6 über sich hat, *A* mit der Tertz major, welches *cis* ist: wenn ich nun alhier bey dem Sexten-Griff zu *B* die Octave *b* wolte mitnehmen, und hernach zu *A* die Tertz major *cis* wieder unten hätte; so käme im Tenor wieder die ungeschickte Secunda superflua vor. Weil nun in Liedern dergleichen Gänge, sonderlich in moll-Tönen, nicht selten vorkommen, so will ich einige Exempel hersetzen, und einem Liebhaber zeigen, wie diese Secunda superflua zu vermeiden, ich will unrecht und recht neben einander setzen, und die Griffe, darauf es ankommt, ausschreiben,

unrecht.

unrecht. recht. unrecht. recht.

1) 2)

3) 4)

5) 6)

5) Wo die Octave bey der 6 sonst in diesem Liede noch wegzulassen, zeigt der 7te, 12te und 13te Tact, da die beyden Stimmen ausgesetzt sind. Man mache aber zur Probe die Octave dabey, und sehe zu, ob der auf den Sexten-Griff folgende oder vorhergehende Griff Anlaß gegeben, die Octave wegzulassen. Allhier erlaubt es die folgende Note nicht, wie einer nun wohl wird haben einsehen lernen.

6) Zur weiteren Uebung der Lieder aus *d moll* kan genommen werden aus dem grossen Hallischen Ges. Buch N. 307. Nun freut euch Gottes Kinder all 2c. Wer wohl verstanden, was in der 3ten Anmerkung vom Puncte hinter einer Note gesagt worden, der findet in diesem Liede nichts, wovon ihm nicht schon Unterricht ertheilet worden. Im 4ten Tacte muß bey der 6 zu *gis* die Octave wegbleiben. In eben diesem

5) Warum bey dem Sexten-Griff die Octave hier wegleiben muß.

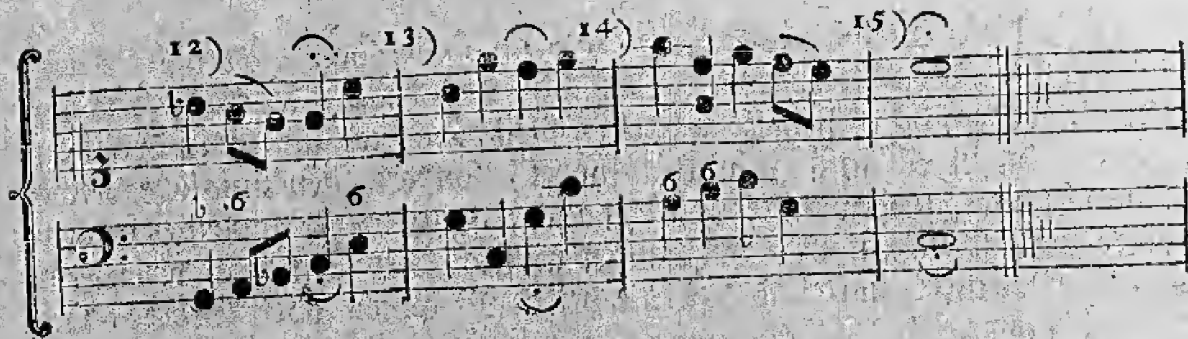
6) Noch ein paar Lieder aus *d moll*.

diesem Tacte stehet auch hinter *a* im Bass ein Punct, darüber ein *, die Terzie major, stehet; dadurch ist *a* nun um die Hälfte verlängert, und bestehet also aus drey Achtel, da ich denn zum dritten Achtel, welches durch den Punct hier vorgestellet wird, den Accord zu *a* mit der Terzie major anschlage, und die linke Hand liegen lasse. Zu diesem Liede kan man auch noch nehmen N. 1452. Dank sey Gott in der Höhe &c. Hier hat man im 2ten und dritten Tacte eine Secundam superfluum zu vermeiden, davon in der vorigen Anmerkung so viel ist gezeiget worden, nemlich im 2ten Tact bey *B* und *A*, hier muß bey der 6 zu *B* die Octave wegbleiben, es ist dieser Satz ähnlich dem ersten Exempel in der 4ten Anmerkung. Weiter im dritten Tact bey *e f* im Bass; diesen Satz siehet man in unserm 1ten Exempel, wie er unrecht und recht zu spielen. Sonsten kan hier die 8 immer mit zur Sexte genommen werden. Nun weiter.

Das vierte
Lied aus
c dur.

§. 6. Jesho wollen wir ein Lied aus *c dur* nehmen, nemlich
N. 4. Was mich auf dieser Welt betrübt, N. 828.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in C major (one sharp, F#). The time signature is 3/4. The piece is divided into 11 measures, numbered 1) through 11). The notation includes treble and bass staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents are marked with asterisks (*). The score is presented in three systems of two staves each.



Anmerkungen.

1) Es ist dieses Lied eigentlich aus *c dur*, es weicht aber in verschiedene Neben-Töne aus, als gleich im zweiten Tact des ersten Satzes weicht es aus in *g moll*; der andere Satz ist wieder aus *c dur*; der 3te ist in *a moll*, der 4te und 5te ist wieder *c dur*, der sechste Satz ist in *d moll*, der 7te Satz ist in *f dur*, und die beiden letzten Sätze sind wieder in *c dur*. Es weicht also dieses Lied aus in *g moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*. Voran einer nun sehen kan, in welche Ton-Art man ausgewichen, davon ist schon genug gehandelt, nemlich wenn fremde * *, *bb* oder *h h* vorkommen, oder am Semitonio unterwärts, als *g moll* hat mit *fis*, *c dur* mit *b*, *a moll* mit *gis*, *d moll* mit *cis*, und *f dur* mit *e* zu thun.

Anmerkungen:
1) Diß Lied weicht in verschiedene Neben-Töne aus.

2) Besehen wir den ersten Satz unsers Liedes, so finden wir was fremdes darin, nemlich daß darin von *c dur* gleich im 2ten Tact in *g moll* ausgewichen worden. Nun weicht freylich *c dur* gerne in *g*, als in seiner Quinte aus, (vide Cap. VII. §. 5.) allein nicht in *g moll*, sondern in *g dur*. Sehen wir aber, daß die Melodie in *f dur* (und zwar hier in der Quinte zu *f*, nemlich *c*) anfinge, und sich in *c dur* endigte, so wäre es so fremd nicht mehr, denn *f dur* weicht wol in *g moll* aus; alsdenn aber bliebe das doch etwas fremde, daß sich die Melodie in ihrer Haupt-Ton-Art so gar kurz aufhält, und gleich im 2ten Tact ins *g moll* kömmt. Man sollte denken, es hätten die Anfangs-Worte dieses Liedes, und sonderlich die Wörter desselben, welche zu diesen Noten gesungen werden, nemlich: dieser Welt betrübt, dem Componisten hiezu Anlaß gegeben. Denn weil die moll Töne geschickter sind, einen Mißfallen, Eckel, Betrübnis u. d. g. auszudrücken, als die dur-Töne, so hat der Componist auch den moll-Ton bald ergriffen. Ein Componist betrachtet vornemlich den ersten Vers seines Liedes, dazu er eine Melodie componiren will, und richtet seine Melodie darnach ein: denn da in Einem Liede oft manche Verse, und in denselben bald Freude, bald Traurigkeit, bald Gelassenheit u. d. g. ausgedrückt wird; so kan sich der Componist nur gemeinlich an Einen Vers halten, oder ein ieder Vers müste entweder seine besondere Melodie haben, oder das ganze Lied müste sich in allen Versen gleich sehen.

2) Fremde Ausweichung von *c dur* in *g moll*.

Was den Componisten dazu veranlaßt.

3) Das Lied
hat 5 Ton-
Arten.

Frage: Ob es
gut ist, wenn
ein Stück sehr
ausweicht.

Veränderung
ist angenehm,
sonderlich in
der Music.

Die Auswei-
chung in frem-
de Ton-Arten
ist angenehm.

3) In dieser Melodie kommen also, wenn ich die Haupt-Ton-Art, *c dur*, dazu nehme, 5 Ton-Arten vor. Das mag nun heißen, was Cap. VII. §. 5. gesaget worden, da es heißet: „Selten bleibt ein Lied immer in der Ton-Art, darin es anfängt und aufhört, sondern gemeiniglich weicht man in eine ihm verwandte Ton-Art aus.“ Hier möchte nun einer fragen: Ist es gut, wenn ein Lied oder ander musicalisches Stück in viele Ton-Arten ausweicht? und sind das die besten Melodien oder Stücke, welche viel ausweichen? Hierauf dienet kürzlich zur Antwort: Es ist gut, wenn ein Stück, es mag nun ein Lied oder sonst etwas seyn, nicht immer in Einer Ton-Art bleibet, sondern auch in andere Neben-Ton-Arten ausweicht. Die Veränderung ist uns Menschen sehr angenehm: weil nun die Music so reich an Veränderungen ist, daß deren unzählliche darin können hervorgebracht werden; warum wolte man denn den Reichthum der Music nicht zum Vergnügen des Gemüths brauchen und offenbar werden lassen? Wir haben Cap. III. §. 5. gesagt: daß ein reiner Accord, so vollkommen er in sich auch ist, doch endlich, wenn deren viele nach einander kämen (ohne Zwischen-Mischung anderer Griffe, welche Dissonanzien in sich halten) und vornemlich, wenn man mit seinen Accorden immer in Einer Ton-Art bleiben wolte, dem Gehör leicht würde widrig werden; denn der Zuhörer, der da auf Veränderung wartet und sie liebet, kan durch die Veränderungen eines reinen Accordes nicht lange vergnügt werden; höret er aber einen Meister, wie er die Consonanzien mit den Dissonanzien so lieblich vermischet, so kan er sich nicht satt hören, und ihm wird dabei die Zeit nicht lang. Gleiche Bewandniß hat es nun mit den Ton-Arten, wenn ein Stück oder Lieder-Melodie immer in Einer Ton-Art bliebe (sie möchte nun *dur* oder *moll* seyn), so würde beydes, der Spieler und der Zuhörer, bald so sehr an dieser Ton-Art gewöhnen, daß ihnen beyden die Lust zur Music um vieles vergehen würde. Deswegen wird man auch sehr wenig Lieder finden, die nicht wenigstens (ihrer Kürze wegen) in Eine Neben-Ton-Art ausweichen. Die Ausweichung in andere Ton-Arten ist eine mit von den schönsten Veränderungen, welche man in der Music antrifft, und welche daher so wol dem Spieler als Zuhörer sehr gefällt: der Zuhörer wird gleichsam aufs neue ermuntert zuzuhören, und der Spieler hat auch seine Lust daran, wenn eine andere, zuweilen unvermuthete, Ton-Art vorkömmt. Daß aber eine jede Melodie (darin oft nur vier Sätze sind) oder Stück immer in viele andere Ton-Arten ausweichen müsse, das wird eben nicht gesaget. Ein ieder Componiste handelt darin nach seinem Belieben. Oft wird nur in Eine, oft in zwey, drey, ja wol in 4 bis 5 Ton-Arten ausgewichen; darin wird nun niemand gebunden, das steht in des Componisten Freyheit, nur muß

er dahin sehen, daß er nicht immer in einerley Ton-Art bleibe. Es ist eine Kunst, auf eine liebliche-unanstößige Weise in eine andere Ton-Art gehen zu können; worin sich denn auch ein Liebhaber der Music übet, und deswegen sich wohl merket, in welcher Ton-Art er spielt, und auf welche Art der Componist in diese fremde Ton-Arten gekommen. In dessen aber kan man nicht sagen: Diese oder jene Melodie weicht in viele Neben-Töne aus, deswegen ist sie gut; nein, das folgt nicht. Es kan wol eine Melodie oder anderes Stück nur etwa in Eine Neben-Ton-Art ausweichen, und doch grosse Kunst und eine liebliche Melodie in sich haben. Ja, man hat wol Stücke, die aber meistens entweder aus *c dur* oder aus *d dur* sind, welche immer in ihrer Ton-Art bleiben, und doch gefällig sind, sonderlich bey solchen Leuten, die nicht viel von der Music verstehen; mit der Zeit aber verliert doch ein solch Stück viel von seinem Credit. Oft ist auch ein Instrument, es mag nun eine Trompete, Waldhorn &c. seyn, so beschaffen, daß entweder überhaupt nur Eine Ton-Art darauf kan herausgebracht werden, deswegen denn der Componiste in keine Neben-Töne hat ausweichen dürfen. Dergleichen Stücke hat man nun oft, ihrer Lieblichkeit wegen, fürs Clavier ausgesetzt; daher es denn kommt, daß man wol Stücke siehet fürs Clavier, die gar nicht ausweichen. Man verzeihe mir diese meine Ausweichung und kleine Digression, sie wird ihren Nutzen haben. Wir betrachten nun unser Lied noch ein wenig.

Es ist eine Kunst, geschickt auszuweichen,

Die Ausweichung an sich selbst macht kein Stück schön.

Warum verschiedene Clavier-Stückgen in keine Neben-Töne ausweichen.

4) Was die Ziffern dieser Melodie betrifft, so finden wir hier abermal noch nichts anders als Sexten und reine Accorde. Bey dem Sexten-Griff im 7ten, 8ten und 14ten Tact muß die Octave wegleiben, oder man machte verbotene Octaven, wie man nun schon wird einsehen können. Das * und b über der Note zeigt, wie bekant, eine Tertiam accidentalem an, und das k verlangt die natürliche Terzie wieder, hievon ist schon genug gesagt. Beym Baß des ersten Tactes, der daselbst eine Terzie steigt und wieder fällt, siehe Cap. IX. §. 15.

4) Von den Ziffern dieser Melodie.

5) Wir haben in diesem Capitel §. 4. in der 3ten Anmerkung gesagt, daß, wenn zwey Sexten nach einander vorkämen, und der Discant mit dem Baß in gleicher Bewegung herunter oder heraufginge, man alsdenn die Octave bey dem Sexten-Griff müßte auslassen. Diß findet sich nun sonderlich im 7 und 14ten Tact. Dem füge ich hinzu: daß, wenn beyde Stimmen mit einander springen oder fallen, man alsdenn die Octave bey der Serte auch wegzulassen hat; dergleichen Sprünge hier im Baß und Discant im 8ten Tact vorkommen, nemlich der Baß gehet von *c* ins *e*, und der Discant gehet

5) Die Octave bleibt bey dem Sexten-Griff weg, wenn sie gradatim motu recto, oder auch im Sprünge gehen.

von $\bar{7}$ ins $\bar{2}$, also gehen sie beyde herauf; wenn ich hier nun bey e zum Sexten-Griff die Octave wolte mitnehmen, so käme die Octave wiederum zweymal nach einander in der untersten Mittel-Stimme, wie man selbst untersuchen kan. Folgen aber zwey bis drey Sexten-Griffe nach der Reihe fort, und der Discant gehet nur nicht, wie der Bass, herauf oder herunter, sondern gehet herunter, wenn der Bass herauf gehet (wie hier im 2ten Tact) oder herauf, wenn der Bass herunter gehet; so kan die Octave bey dem Sexten-Griff mitgenommen werden. Wenn die rechte und linke Hand sich entweder zusammen begegnen (d. i. wenn die linke hinauf und die rechte Hand herunter gehet) oder wenn sie von einander gehen (d. i. wenn die linke herunter und die rechte hinauf gehet), so wird solches genant eine **ungleiche Bewegung der Hände** (lat. motus contrarius), davon hernach noch weitläuftiger wird zu handeln seyn. Bey solcher ungleichen Bewegung der Hände kan die Octave nicht leicht bey dem Sexten-Griff ein **Virium** (einen Fehler) verursachen. Dagegen aber wird man finden, daß fast allezeit, wenn man die Octave bey der Sexte nicht hat mitnehmen dürfen, alsdenn beyde Hände entweder mit einander zugleich herauf oder herunter gehen, wenn es auch nur Ein Ton oder Grad wäre (diesegleiche Bewegung der Hände nun wird genant **motus rectus**); oder, daß die Eine Hand auf ihrem Ton bleibet, (gemeiniglich die rechte Hand) und die andere Einen Grad (welcher gar oft aus einem halben Ton bestehet) steigt oder fällt, (welche Bewegung **motus obliquus** genant wird). In diesen beyden Fällen hat man Gelegenheit, ein **musicalisches Virium** zu vermeiden; wie Cap. IX. §. 18. aus den vier ersten Exempeln, da die Sexte oben lieget, zu ersehen, da ist **motus obliquus**; und, wie eben daselbst aus den 4 letzten Exempeln, da die Sexte unten lieget, erhellet, da ist der oben beschriebene **motus rectus**. Von dieser dreyfachen Bewegung der Hände wird hernach im 11ten Abschnitt ein mehreres vorkommen. Ein Choral-Spieler hat nun hierauf zu sehen, daß er sich hüte, verbotene Octaven zu machen; und wohl Acht habe, ob auch die Töne im Bass und Discant mit einander gradatim herauf oder herunter gehen, oder ob sie mit einander in die Höhe oder Tiefe springen; ferner, ob auch die Sexte oben liege, und der Bass einen halben Ton herauf oder herunter gehe. Hier möchte einer sagen: wozu nützet eine solche Accurateß in Beobachtung der Mittel-Stimme? der tausendste wird keinen Eßel daran haben, wenn ich ein paar Octaven mache; wer kan das auch so genau nehmen? Antwort: Es ist zwar wahr, daß die Octaven, wenn ihrer zwey nach einander in den Mittel-Stimmen vorkommen, solche schlimme Wirkung nicht haben, als wenn sie in der obersten Stimme vorkommen; und macht man auch einen grossen Unterscheid bey den Musikverständigen darunter,

Von der ungleichen Bewegung der Hände.

Motus contrarius

ist sicher zu gebrauchen.

Motus rectus, die gleiche Bewegung der Hände, ist gefährlich.

Motus obliquus, die einseitige schiefe Bewegung, ist gleichfalls verführerisch.

Ein Choral-Spieler muß keine verbotene Octaven machen. Einwurf.

Beantwortung: die Octaven in der obersten Stimme sind am schlimmsten.

darunter, ob eine verbotene Octave in der Ober-Stimme oder in den Mittel-Stimmen liege. Die Oberstimme darf durchaus nicht mit dem Baß in zwei Octaven fortgehen, das ist gar nicht zu entschuldigen, und das deswegen, weil die beyden äußersten Stimmen am meisten ins Gehör fallen und hervorragen; die Mittel-Stimmen aber so sehr nicht, sonderlich alsdenn, wenn der Baß den Mittel-Stimmen sehr nahe ist. Einen solchen Unterscheid der Octaven machet Heinichen in seinem Werke vom General-Baß auch: weil nun dieses Werk etwas rar und theuer ist, so will folgende 8 kleine Exempel daraus in Noten, mit den Worten, die vor und nach gehen, ausschreiben; alsdenn zweifle nicht mehr, oder ein Liebhaber wird hiedurch vollends einsehen lernen, was es mit dem Octaven-Verbot für eine Bewandniß habe. Er schreibet pag. 140. §. 4. also: „So bald aber

„ die Octave bey der 6te vitiöse und ungeschickte Gänge verursacht, so
 „ läßt man sie entweder gar weg, oder man verdoppelt statt selbiger,
 „ viel natürlicher entweder die Terzie, oder Sexte. Damit man aber
 „ deutlich begreiffe, wie und bey welcher Gelegenheit diese Vermehrung
 „ oder Verdoppelung der Terzie und Sexte anzustellen, so sehe man fol-
 „ gende 8 Exempel verdächtiger und vitiöser Progreßes (oder Gänge)
 „ an, und suche eben diese Baß-Noten wieder in denen Exempeln des fol-
 „ genden §phi, so wird man die, durch die Verdoppelung der Terzie und
 „ 6te, geschehene Correction der übeln Gänge finden:

Unterscheid
zwischen ver-
dächtigen
und vitiösen
Gängen.



Exempel von
verdächtigen
und vitiösen
Gängen.

„ §. 5. In denen ersten beyden Exempeln dieser verdächtigen und übeln Pro- Leidliche
 „ gressen gehet oben die mittlere Stimme (der Alt) der rechten Hand mit Octaven,
 „ Basse in sonst verbotenen Octaven fort. Diesem nun kan man durch
 „ die

„ die Vermehrung der Terzie oder Sexte gar leicht abhelfen, wie unten
 „ zu sehen: jedoch werden diese einzige Art Octaven noch deswegen
 „ öfters gelitten, weil sie durch die allernächst daran gelegenen
 „ Stimmen [sonderlich des Basses], dem Gehöre mehr verste-
 „ cket, und also desto eher mit der bekanten Verwechslung der
 „ Stimmen [davon hernach auch etwas melden werde] entschuldiget
 „ werden. Hingegen machet das 3te Exempel in denen äussersten Stim-
 „ men offenbare Octaven, welche in Clavier-Sachen mit keiner Verwech-
 „ selung der Stimmen entschuldiget werden mögen. Im 4ten und 5ten
 „ Exempel sind die zwischen dem Bass und der untersten Stimme der rechten
 „ Hand vorkommende Octaven einem guten Gehöre gleichfalls zu penetrabel
 „ (zu merklich) wegen der ganz leeren und grossen Distanz (oder Entfer-
 „ nung) beider Stimmen [des Tenors und Basses]. Im 6ten Exempel
 „ hätte es mit denen zwischen dem Bass und der mittleren Stimme [des
 „ Alts] der rechten Hand vorkommenden Octaven nichts zu bedeuten, allein
 „ die Quinten, zwischen der äussersten und untersten Stimme der rechten
 „ Hand [dem Discant und Tenor] liegen wiederum allzuoffenbar und
 „ unbedeckt, wegen der grossen Distanz des Basses, dahero ein gutes Ge-
 „ höre hier ebenfalls die Entschuldigung der verwechselten Stimmen, ganz
 „ ungern annimmt. Die zwey letztern Exempel machen per motum con-
 „ trarium ungeschickte Gänge in der äussersten Stimme, welche doch je-
 „ derzeit, so viel möglich, geschickt einher treten soll. Auf folgende Art
 „ aber werden alle diese ungeschickten Gänge gar leicht corrigiret: „

Offenbare
Octaven.

Verdächtige
Octaven.

Ungeschickte
Gänge selbst
per motum
contrarium.

Verbesserung
voriger Exem-
pel durch
Verdopp-
lung der
Sexte,

1) 2) 4) 5) 6) 7)

Verdoppelung der Sexte.

oder durch
Verdopp-
lung der Ter-
zie.

1) 2) 3) 6) 8)

Verdoppelung der Terzie.

So weit Heinichen. Hieraus ist nun zu sehen, wie durch Verdoppelung der Sexte oder Tertze die rechte Hand ihre dreistimmige Harmonie behalten kan, auch alsdenn, wann beim Sexten-Griff die Octave wegbleiben muß; und wie die Octaven in den Mittel-Stimmen, wenn nur der Baß nicht zu weit davon entfernt lieget, nur verdächtige Octaven heißen, und so schlimm und unerlaubt nicht sind, als in der obern Stimme, und wenn der Baß von den Mittel-Stimmen der rechten Hand weit entfernt ist, oder wenn gar die Octave in der Ober-Stimme lieget, oder ein vitioser Gang daraus entsteht. Aber für dismal genug hievon; wir betrachten nochmal unser Lied, allwo wir noch eine fatale Stelle finden.

6) Die letzte Note des 5ten und die erste Note des 6ten Tactes können einen leicht verführen, einen ungeschickten Gang zu machen. Vor der Secunda superflua ist in der vierten Anmerkung des vorhergegangenen Liedes gewarnt, und der Fehler, als auch, wie er zu verbessern, in einigen Exempeln gezeigt worden. Allhier kommt nun ein anderer ungeschickter Gang vor, den man auch nicht will gelten lassen, nemlich der Fall von gis nach c; denn wenn ich hier zu e die Tertze major, nemlich gis unten, und hernach zu f die reine Quinte c nehmen wolte, so hätte die Tenor-Stimme eine schlechte Melodie und einen schwer zu treffenden Fall von gis nach c zu singen. Dieses kan nun verhütet werden, wenn man den Accord zu e vierstimmig in der rechten Hand machet, und hernach bey f die Octave wegläset, als:

6) Vom ungeschickten Gang der Secunda superflua,

und der Quintz superflua.

Wie er zu verbessern.



statt

Nun wird ein Anfänger eher die verbotenen Octaven erkennen und vermeiden lernen, als solche unharmonische ungeschickte Gänge. Es könnte ein Anfänger hiebey denken: Ey weg mit dem General-Baß! der ist für mich nicht; da gibts gar zu viel Observationes, die kan ich nicht behalten; wenns noch beim Octaven-Verbot geblieben wäre! nun aber soll ich auch nicht allein noch dazu die Quinten vermeiden, sondern auch die so genannten ungeschickten Gänge (welche man auch lateinisch nennet relationes non harmonicas): Ich soll in den Mittel-Stimmen die übergrosse Secunde und den übergrossen Quinten-Fall vermeiden, und wer weiß, was noch alles kommen wird; ich erinnere mich, im ersten Cap. §. 27. auch ein Wort von verdeckten Octaven gelesen zu haben: zudem hat der General-Baß an und für sich schon nicht viel Annehmlichkeiten, deswegen will dieses

Wiedeb. Gen. Baß. X

Was man-
chen von Er-
lernung des
Gen. Basses
abschreckt.

Aufmunte-
rung und
Trost hiege-
gen.

musicalische Studium gerne andern überlassen, und mich lieber an Hand-
Sachen halten. Gewiß, es wäre keinem zu verdenken, wenn er so redete.
Mancher ist ein Liebhaber der Music, ja oft ein grosser Liebhaber dersel-
ben, den aber sein von Natur flüchtiges und munteres Wesen verhindert,
so sorgfältig und vorsichtig zu seyn, alle bemeldte Fehler zu bemerken und
zu verhüten, er kan nicht bey einem jeden Griffe stille stehen und ihn un-
tersuchen, ob auch ein ungeschickter Gang oder verdeckte Octave darin an-
zutreffen; diß schreckt ihn ab, sich auf den General-Baß zu legen. Hier-
auf dienet zur Antwort: daß es mit dem Verbot der ungeschickten Gänge
und der verdeckten Octaven nicht so viel zu bedeuten habe, daß man des-
wegen die Erlernung des General-Basses solte fahren lassen; nein, es ist
einem Anfänger schon genug, wenn er bey Spielung eines Chorals nur
die Octaven vermeidet, und diese hergesetzte Lieder so spielt, wie es die
Anmerkungen zeigen; mit der Zeit, wenn es ihm nicht mehr schwer fällt,
alle Intervalla und Griffe treffen zu können, (als welches das erste ist,
worin man sich zu üben hat, und woran am meisten gelegen,) wird es
schon kommen, daß er einsehen lernet, an welchen Stellen die verdächti-
gen Gänge zu vermeiden sind, und worin die Reinigkeit der Mittel-
Stimmen bestehe. Wer also ein anderes Lied zu seinem Vergnügen spie-
len will, welches leicht beziffert ist, und wovon hier in diesem Buche kei-
ne Erwähnung geschehen, der fürchte sich nicht; sondern sehe nur zu, daß
er die darüber geschriebene Ziffern (welche auch Signaturen genant wer-
den) richtig mit denen dazu gehörigen Ziffern oder Stimmen treffe; er
schlage getrost seinen Griff an, und nehme nur, so viel möglich, das Octa-
ven-Verbot in Acht, mit den andern Fehlern der Mittel-Stimmen hat
es so viel nicht zu bedeuten. Daß ich hier aber dergleichen angezeigt ha-
be, ist deswegen geschehen, damit man hernach einen Gebrauch davon
machen lerne, und auch wisse, was im General-Baß erfordert werde,
und was bey Verfertigung eines musicalischen Stückes oder eines Liedes,
welches vierstimmig, oder von 4 Personen, nemlich Discant, Alt, Te-
nor und Baß, soll gesungen werden, in Acht zu nehmen ist, und wie ein
Lied ohne alle Fehler nach dem General-Baß zu spielen. Es sey aber
ferne von mir, hiedurch jemanden nachlässig zu machen, oder denen leicht-
sinnigen Treffern, die schon Jahr und Tag den General-Baß zu spielen
geprahlet haben, das Wort zu reden: nein, ich gebe hier bloß denen An-
fängern etwas nach, denen aber, die schon denken Meister zu seyn, ist hier
nichts zum Faveur gesagt; die müssen wissen, was sie spielen, und war-
um sie so spielen; denen steht es selbst beyin Choral-Spielen nicht mehr
an, verdächtige und ungeschickte Gänge in den Mittel-Stimmen zu ma-
chen.

7) Um wieder auf unsere Melodie zu kommen, so wäre es freylich für einen Anfänger wol gut, wenn der Baß immer also gesetzt wäre (wie denn auch gar wohl geschehen könnte), daß man doch wenigstens den reinen Accord allezeit vierstimmig nehmen könnte, als wenn hier zum Exempel der Baß so stünde:

7) Der Baß kan so gesetzt werden, daß ein Accord immer 4stimmig kan gespielt werden.



so könnte alles vierstimmig, wie sich gebühret, gespielt werden. Es ist dieser Fehler der ungeschickten Gänge am leichtesten und öftersten in den moll-Tönen zu begehen, wenn z. E. die Quinte des Tons, nemlich der Ton, der zu dem Haupt-Ton, daraus ein Lied oder Satz ist, (wie hier zu *a moll* das *e* ist) die Quinte ausmacht, eine Terzie major über sich gehabt, und der Baß alsdenn um einen grossen halben Ton höher gehet, so wie hier nach *e* das *f* kommt, und entweder einen reinen Accord, oder die 6te über sich hat. Siehe die Exempel in der vierten Anmerkung über das vorige Lied. Man hat also in den moll-Tönen fast vorsichtiger als in den dur-Tönen zu seyn; und deswegen wäre manches Lied aus *a dur* und *d dur*, welches nicht in moll-Töne ausweiche, leichter und sicherer zu spielen, als ein Lied aus *a moll*, worin doch sonst keine * * oder bb vorzeichnet stehen.

Wie die moll-Töne mehr Gelegenheit zu ungeschickten Gängen geben, als die dur-Töne.

8) Wir haben bishero noch gehabt, daß, wenn im Discant zwey Achtel auf eine Sylbe des Liedes gewesen sind, der Baß alsdenn nur ein Viertel gehabt; und umgekehrt, wenn der Baß zwey Achtel gehabt, so hatte der Discant gemeinlich nur Ein Viertel, wie man davon das andere Lied dieses Capitels: **Mein Jesu, dem die Seraphinen** zc. nachsehen kan. Hier aber finden wir im 7ten Tact Achtel zu Achtel, und eben so im 12ten Tact. Hiebey merke man nun dieses: Es bleiben zwar im Discant die zwey Achtel zu Einer Sylbe, wie denn der Bogen solches anzeigt: wenn aber der Baß auch Achtel hat und ein jedes Achtel eine Ziffer über sich hat, wie wir allhier im 7ten Tact finden, so muß zu ieder Note das gehörige angeschlagen werden, doch etwas geschwinder, weil es Achtel sind. Im 12ten Tact aber stehen auch Achtel zu Achtel, weil aber das *B* keine Ziffer über sich hat; so wird das *z* im Discant nur allein zu *B* angeschlagen, und die Mittel-Stimmen des vorhergegangenen

8) In der im Discant durchgehenden Note findet sich oft eine bezifferte Baß Note, wie damit umzugehen.

Sexten-Griffes zu *A*, nemlich $\frac{7}{6}$ bleiben liegen. Vieles, was in den vor-
rigen Anmerkungen erwähnt worden, gehöret auch hieher, welches des-
wegen nicht nöthig zu wiederholen habe.

9) Es wer-
den noch an-
dere Lieder
aus *c dur* an-
gezeiget.

9) Schließlich will noch ein paar leichte Gesänge aus dem Halli-
schen Gesangbuche aus *c dur* anführen und zur Uebung recommendiren,
als da ist das Lied N. 1312. Unser Herrscher, unser König *ic.* und N.
1225. Preis, Lob, Ehr, Ruhm *ic.* Hier ist wenig vorhanden, wovon
nicht schon gelehret worden. Wir gehen indessen weiter zur fünften
Melodie.

Das fünfte
Lied aus *g*
dur.

§. 7. Diß mag nun aus dem leichten und sehr gewöhnlichen *g*
dur seyn.

N. 5. Mein Herz sey zufrieden, betrübe dich nicht. No. 1023.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system contains measures 1 through 5, the second system contains measures 6 through 11, and the third system contains measures 12 through 16. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Immer

Anmerkungen.

1) Was die Ausweichung dieses Liedes betrifft, so weicht bloß der Anmerkun- andere Satz in *d dur* aus, im 3ten Satz hat *H* die Sexte major das *gis*, gen: hieraus möchte man nun schliessen, die Melodie ginge ins *a moll*, allein 1) Auswei- weil im 1ten Tact der Discant schon wieder *g* hat, und *a moll* mit *gis* chung dieses muß zu thun haben, so ist dieses nichts anders als eine kleine zierliche Liedes. Neben-Ausweichung, die nur die folgende Note das *a* betrifft (siehe die erste Anmerkung §. 4. über das Lied N. 2. Mein Jesu, dem die Seraphi- nen zc.) weicht also dieses Lied nur in die Quinte zu *g*, nemlich in *d dur* aus.

2) Was ferner die Octave beym Sexten-Griff betrifft, so muß im 2) Von der ersten, 2ten und im 14ten Tact über *a* die 8 wegb bleiben, sonst kan sie Octave beym hier überall mitgenommen werden. Weil die Octave beym Sexten-Griff Sexten-Griff. manchmal ein Vitium (oder Fehler) verursachen kan; so findet man wohl, daß ein Lehrling, aus Furcht verbotene Octaven zu machen, die Octave Man hat nicht immer gerne beym Sexten-Griff will weglassen; allein dieses ist auch nicht nöthig, die nöthig. Wenn *motus contrarius* da ist, (wovon in der 1ten Anmerkung Octave beym des 4ten Liedes §. 6. Nachricht ertheilet worden), so darf man gemeinlich Sexten-Griff die Octave dazu nehmen, als hier im 6ten, 7ten, 11ten und 14ten Tact, immer wegw- lassen. da kan zu *e*, zu *H*, zu *A* und zu *e* die Octave ganz gut mitgenommen wer- den. Bey *b* im 2ten Tact und bey *fs* im 6ten Tact kan die Octave zur Sexte nicht mitgenommen werden, weil beyde Hände so nahe zusammen kommen.

3) Im 6ten und 15ten Tact finden wir, daß Bass und Discant einen 3) Vom Punct haben, deswegen wird die Note, die den Punct hat, ein wenig spä- Punct im ter (und zwar um die Hälfte) gehalten, und das Achtel, welches seinen be- Discant und sondern Griff wieder hat, um so viel kürzer abgefertiget. Bey Liedern Bass zugleich. wird nun zwar nicht viel auf den Tact reflectiret oder gesehen, allein der Vom Tripel- Dreyviertel-Tact fordert doch einige Tactmäßige Bewegung, oder ein Tact bey Lie- Spielen, das etwas nach dem Tact gehet. Von diesem Tripel-Tacte dern. (wie man ihn nennet) sehe man den ersten Theil des Clavier-Spielers im III. Abschnitte das zehnte Capitel pag. 117. wie auch hier im 2ten Abschn. Cap. V.

4) Wenn die Melodie des Discants um eine Terzie fällt oder stei- 4) Wie ein get, also, daß ein Ton dazwischen ausgelassen worden, so darf man sol- Terzien-Gang che dazwischen kommende Note wohl mitmachen, um die Melodie desto auszufüllen, besser zusammen zu hängen; als hier im 3ten und 4ten Tact, da ist \bar{a} , und auf zweyerley im folgenden Tact \bar{a} , hier kan ich nun das ausgelassene \bar{a} mitnehmen, Art durch ei- wenn es gleich nicht ausgeschrieben stehet. Nur ist die Frage, ob das \bar{a} nen Nach- schlag, nach dem Griffe zu *a*, oder vor dem Griffe zu *g* seyn soll? Beides kan an- gehen:

Diese Melodie ist wiederum sehr leicht, und leidet die 6 allhier immer die Octave bey sich. Ich zweifle nicht, oder einer wird nun diese Lieder schon Erinnerung ohne Mühe spielen können, wenn er alles vorhergegangene wohl durchstudirt hat, und nicht darüber hingelaufen, sondern nicht eher zum folgenden Liede gegangen, als bis er das vorige wohl spielen kan.

§. 8. Wir gehen nun zum sechsten Liede dieses Capitels, da wir Das sechste denn eins aus *g moll* erwählen wollen: denn weil doch viele Lieder aus *g* Lied aus *moll* sind, so thut man wohl, wenn man sich mit dieser Ton-Art auch wohl *g moll*. bekant macht. Verschiedenen Anfängern, welche lieber in der Vorzeichnung * als *b b* sehen, will diese Ton-Art wol ein wenig beschwerlich fallen; deswegen ist sie zu üben; um nun einen Anfänger nicht verdrießlich zu machen, so setze hier eine gar leichte Melodie her, aus dem Hallischen Gesangbuch

N. 6. Auf meinen lieben GOTT. N. 1125.

Anmerkungen.

1) Wer die Exempel aus *b dur* und *g moll*, welche im 8ten Capitel §. 10 und §. 13 stehen, fein geübet hat, der wird bey diesem Liede nicht gen:
Die

1) Wer alles bisher abgehandelte gut gelernt hat, der hat das meiste vom General-Baß gefaßt. die geringste Schwierigkeit finden, sondern es gleich wegspielen können; ja, wer die Exempel des 8ten, 9ten und dieses 10ten Capitels mit ihren Anmerkungen wohl verstanden und behalten, und die Exempel ziemlich fertig wegspielen kan, und dazu noch die aus dem Hallischen Gesangbuch recommentirte Lieder fein mit exerciret hat; der hat das meiste vom General-Baß, so viel nemlich bey'm Choral-Spielen davon zu wissen nöthig ist, schon gelernt. Es kan einer schon zufrieden seyn, wenn er bey seiner Selbst-Information, (dazu er alle Tage entweder eine kleine Stunde oder eine gute halbe Stunde angewandt) in 4 Monate diese 10 Capitel durchstudiret, und die darin vorgetragene Anfangs-Gründe und Regeln des General-Basses gefaßt, und die darin vorgekommene Exempel gelernt hat; vielleicht braucht mancher so viel Zeit nicht einmal dazu, doch warne einen jeden für aller Eilfertigkeit. Die noch folgende Intervalla, als die 2, 4, 7 und 9, wovon nun noch wird zu handeln seyn, wird man alsdenn gar geschwinde begreifen und lernen können, und also das vornehmste des General-Basses spielend erlernen. Solte diese einfältige Abhandlung das Glück haben, daß jemand daraus etwas profitirte, so würde es mir ein grosses Vergnügen seyn, solches zu erfahren.

Das übrige ist leicht zu lernen.

2) Ausweisung dieses Liedes.

2) Diß Lied ist aus *g moll*: und weicht nur allein in *b dur* aus; als welches mit *g moll* gleiche Vorgeichnung hat, und ihm also am nächsten verwandt ist (vide Cap. II. §. 20.). So oft hier im Baß *f* statt *fis* (welches das Semitonium unterwärts von *g moll* ist) stehet, so oft ist die Melodie in *b dur*, wenn aber *fis* oder über *d* (als der Quinte zu *g*) ein * stehet, so ist sie in *g moll*. Es ist hier, so wie sichs in *g moll* gebühret (vide Cap. II. §. 17.) vor *b* und *e* ein *b* vorgezeichnet: und ob nun gleich das *e* weder im Discant noch Baß vorkommt, sondern nur zweymal in den Mittel-Stimmen, nemlich im 3ten und 1ten Tact, da zu *e* die Terzie minor, das *e*, muß genommen werden; so hat doch die Vorgeichnung richtig geschehen müssen.

3) Die 6 ste. bet gern über einer Note, die ein fremdes *, oder erhöhend vor sich hat.

3) Es kommt hier der Sexten-Griff nur dreyimal vor, und hat man eben nicht nöthig, die Octave dabey wegzulassen; indessen wollen wir hier noch eine Regel mitnehmen, nach welcher die Octave bey der Sexte zu nehmen verboten wird, auch alsdenn, wenn gleich dadurch keine verbotene Octaven oder ungeschickte Gänge verursacht würden. Die Regel ist diese: Wenn eine Baß-Note ein fremdes * (welches sich in der Vorgeichnung nicht befindet) oder erhöhendes \sharp vor sich hat; so hat eine solche Note gemeinlich eine 6 über sich. Bey diesem Sexten-Griff nun wird die Octave nicht mitgenommen, sondern entweder die 6 oder 3 verdoppelt, oder auch nur bloß die Terzie allein dazu genommen. Ein Anfänger, der gerne einen geschickten General-Baß verlanget

langet spielen zu lernen, thut also wohl, daß er selbst bey Liedern, wenn eine Bass-Note ein fremdes * oder erhöhendes ♯ vor sich hat, alsdenn bey'm Sexten-Griff nur die Octave weglasse. Der Grund von dieser verbotenen Octave ist der Wohlklang; denn weil solche fremde ** oder erhöhende ♯ sich nicht in der Scala befinden, so empfindet das Gehör bey Verdoppelung solcher Töne, die ein fremdes * oder ♯ haben, eine gewisse unangenehme Härte, die doch leicht kan vermieden werden. Deswegen nun kan man hier im 6ten Tact bey *fi* die Octave im Sexten-Griff weglassen; dem ungeachtet, daß *g moll* mit *fi* muß zu thun haben, so klingt es doch hart, wenn in *moll*-Tönen das Semitonium unterwärts (welches nichts anders als die Septima maior der Ton-Art ist) verdoppelt wird. Im 11ten Abschnitt wird es Gelegenheit geben, mehr davon zu reden. ~~Gehörte und müßte~~ also auch bey N. 1. *Rein Christ* soll ihm *zc.* §. 3. im ersten Tact bey'm Sexten-Griff zu *gis* die Octave auch weglassen, welches allda nur ~~zu~~ anzeigen war.

Ein fremd * oder erhöhend ♯ wird nicht leicht verdoppelt,

um des Wohlklangs willen.

*Es kan und
X in dem Nos*

4) Im Discant sind im 6ten und 8ten Tact durchgehende Noten zu machen, davon die vierte Anmerkung des vorigen Liedes nachzusehen. Es ist auch gut, wenn dergleichen durchgehende Noten (ich rede hier von unausgeschriebenen durchgehenden Noten) auch im Bass angebracht werden, als hier im 9ten Tact stehet *B d f*, welches Viertel sind, wenn hier nun die ausgelassene Töne als durchgehende Noten gemacht werden, so kommen vier Achtel heraus, ehe man zu *f* kommt, als:

4) Ein Terzian-Gang darf auch im Bass ausgefüllt werden.



Es müssen aber bey den durchgehenden Noten vor allen Dingen auch die vorgezeichnete * oder bb wohl in Acht genommen werden. Diß ist aber nur alsdenn zu observiren, wenn die Melodie in der Haupt-Ton-Art, darnach die Vorzeichnung der * oder bb eingerichtet ist, bleibet, oder in eine andere Ton-Art ausweicht, die gleiche Vorzeichnung mit dem Haupt-Ton hat (als hier *b dur* und *g moll*). Weicht aber die Melodie in eine solche Ton-Art aus, darin entweder ein * oder b weniger oder mehr seyn muß, als in der Haupt-Ton-Art vorhanden ist; so muß die Scala des Neben-Tones bey den durchgehenden Noten beobachtet werden. Hieraus siehet man nun, was wir Cap. II. §. 28. gesagt, daß es nemlich nicht gut ist, wenn man selbst bey Choral-Spielen die Ton-Leiter des Tons, darin ausgewichen worden, nicht kennet: ein gutes musicalisches Gehör thut hier zwar gute Dienste; indessen der diese Gabe so nicht hat, richtet sich desto sorgfältiger nach den Regeln der Ton-Leiter, und bedienet sich des 2ten

Was dabey vornemlich in Acht zu nehmen.

Warum ein Choral-Spieler die Ton-Leiter aller Töne wissen muß.

122 I. Abschn. Cap. X. Sechs Lieder mit Anmerkungen. (§. 8. 9.)

Capitels, daraus ihm die Beschaffenheit aller dur- und moll-Töne bekannt werden kan.

1) Anzeige
einiger Lieder
aus g moll.

Beschluß der
Abhandlung
aller Conso-
nanzien.

5) Nun will noch einige Lieder zur Uebung hersetzen, oder nur anzeigen, die aus g moll und leicht zu spielen sind. Dergleichen sind nun: N. 485. Der Herr ist mein getreuerhirt 2c. N. 761 und 1525.

§. 9. Nun denke, einen Liebhaber hinlänglich mit den Consonanzien bekannt gemacht zu haben, und daß die gegebene Exempel genugsame Gelegenheit zur Uebung im reinen Accord und Serten-Griff gegeben haben. Jetzt kömmts drauf an, daß einer nur nicht eher weiter gehet, als bis er sich durch die Erlernung der gegebenen Exempel recht geschickt gemacht hat, alle reine Accorde und Serten-Griffe nach ihren drey Haupt-Veränderungen, ohne langes Nachsinnen, geschwind treffen zu können. Der Nutzen hievon wird sich hernach erst recht zeigen, und alsdenn wird ihm der General-Baß in seinen Regeln nicht mehr so schwer seyn. Manches ist bishero vorgekommen, welches, als zu früh angebracht, scheinen möchte; ich habe aber dadurch einem Anfänger nur vorläufig eine kleine Erkenntniß von diesem und jenem mittheilen wollen, welches aber in dem folgenden weiter wird ausgeföhret werden. ~~Wir gehen also zu den Dissonanzien.~~

C A P V T XI.

Von der kleinen Quarte.

Von den
Dissonanzien
überhaupt.

§. 1. Wir kommen anezo zu den Dissonanzien, da wir denn von den gebräuchlichsten zu den fremderen gehen wollen. Weil nun im 4ten Capitel schon von den Con- und Dissonanzien überhaupt ist gehandelt worden, so beliebe man, dieses Capitel anezo nochmals wieder durchzulesen, sonderlich §. 2, 4 und 7. Was darin bey der erstern Durchlesung noch etwas unverständlich gewesen, das wird nun bald verständlicher werden. Das 3te Capitel hat auch schon vieles von den Dissonanzien: denn weil diese eben so wol als die Consonanzien, Intervalla sind und heißen, so ist in diesem Capitel, welches von den musicalischen Intervallen überhaupt handelt, auch verschiedenes von den Dissonanzien gesagt worden, sonderlich sehe man nach §. 5, 6, 8, 9 und 11. Diese beyde Capitel gehören also wieder hieher.

Musicalischer
Streit wegen
der kleinen
Quarte,

§. 2. Wir nehmen erstlich die so sehr gebräuchliche Quarte minor vor uns. Cap. IV. §. 4. stehet: daß verschiedene gelehrte Musici diese kleine Quarte noch mit unter die Zahl der unvollkommenen Consonanzien setzten, und daß dagegen andere behaupteten, sie wäre eine Dissonanz. Beyde Parteyen geben ihre Gründe an. Liebhaber der Music, die zur Unter-

Untersuchung musicalischer Streitigkeiten Lust haben, können deswegen einsehen die Schriften des Herrn Sorgens, Matthesons, Mizlers und anderer; denn wenn ich einen Anfänger, dem es noch an Erkenntniß ist nicht für nöthigerer Dinge fehlet, in den Irr-Garten gelehrter Streitigkeiten führen wolte, das möchte ihm nicht gefallen. Indessen aber ist sehr leicht einzusehen, wie beyderley Parteyen zu dieser Streitigkeit haben kommen können. Der Herr Löhlein, der anno 1765 ein sehr nütliches und brauchbares Buch herausgegeben, betitult: „die Clavier-Schule, „oder, eine kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und „Harmonie, mit practischen Beyspielen erklärt,“ schreibt daselbst pag. 78. §. 7. davon also: „Es liegt auch nichts daran, wofür man sie „halten will. Genug, sie wird consonirend und dissonirend gebraucht, „und ist also ein musicalischer Zwitter, der mehr Kennzeichen einer Consonanz als Dissonanz hat.“ Die Herren Musici nun, welche die kleine Quarte für eine unvollkommene Consonanz halten, werden mir leicht verzeihen, daß ich sie hier unter die Dissonanzen stecke und abhandle. Dieses ist nun nicht deswegen geschehen, daß ich mich schlechterdings hiedurch zur Partey derer solte schlagen, welche sie für nichts anders als eine Dissonanz halten: nein; die Einrichtung und der Zweck meines Aufsatzes haben dieses am dienlichsten erachtet.

Löhleins
Clavier-
Schule.

§. 3. Wir haben im vorigen Capitel verschiedene Lieder aus dem grossen Hallischen Gesang-Buche angeführet, darin zwar keine Quarte vorgekommen; allein es hätten deren noch viel mehr können angeführet werden, wenn uns nicht die Quarte im Wege gestanden. Denn man findet sehr wenig Lieder, worin man nicht eine ate solte sehen, sonderlich am Ende eines Sages: denn da hat die vor der Schluß-Note hergehende Note gemeiniglich eine 4, welche auch allezeit unsere Quarte minor ist, man findet da entweder 4 3, oder $4\frac{3}{2}$, $4\frac{3}{4}$, $4\frac{3}{8}$. Deswegen nun ist es sehr nöthig, daß man die 4 bald kennen und brauchen lernet; denn wie viel Lieder müßte der nicht ungespielt lassen, der diese Quarte nicht kennete. Es kommt also, nächst der 6 und dem reinen Accord, kein Intervallum, sonderlich bey Liedern, öfterer vor, als unsere kleine Quarte.

Die Erkennt-
niß der kleinen
Quarte ist
sehr nöthig.

§. 4. Wer nun von einem Intervallo höret, welches eine Quarte genant wird, der wird aus dem vorigen schon gelernet haben, daß ein solches Intervallum vier Töne von derjenigen Note müsse entfernt seyn, darüber diese Ziffer 4 steht. Es ist aber unsere kleine Quarte einen ganzen Ton niedriger, als die reine oder vollkommene Quinte. Es ist Cap. VI, darin von der Quinte gehandelt worden, nicht nur gezeigt worden, wie leicht die Quarte zu allen Tönen zu treffen, wenn man nur die Quinten perfect weiß; sondern es ist auch daselbst §. 11. ein Quinten-

Die kleine
Quarte
ist einen gan-
zen Ton nie-
driger, als die
reine Quinte,

oder einen
grossen halben
Ton höher,
als die Terzie
major.

Es ist die
Quarta mi-
nor eine
Quarta natu-
ralis.

Durch welche
Ziffern sie an-
gezeigt wird.

Sie ist eine
umgekehrte
Quinte.

Quarten- und Sexten-Examen angestellt worden; woraus nun schon be-
kannt seyn wird, wie die kleine Quarte einen Ton tiefer liegt, als die
Quinta perfecta. Wer die Terzie major aus dem ersten Theil meines
Clavier-Spielers (IV. Abschn. Cap. IX. §. 4. 5. 6.) von der kleinen Terzie
wohl hat unterscheiden gelernt, daß nemlich die Terzie major aus zweien
ganzen Tönen bestehet; der kan auch hieraus die Quarte minor kennen
lernen, denn sie liegt nur einen grossen halben Ton höher, als die
Terzie major. Z. E. die Terzie major zu *c* ist *e*, die Quarte minor
aber zu *c* ist *f*; denn *f* lieget einen grossen halben Ton höher als *e*. Die
Terzie major zu *d* ist *fi*, deswegen ist die 4te zu *d*, *g*: weil *g* einen gros-
sen halben Ton höher liegt, als die Terzie major zu *d* das *fi*. Die Ter-
zie major zu *f* ist *a*, folglich ist die Quarte minor zu *f*, *b*. Denn wenn
ich hier *b* nehmen wolte, so läge ja die Quarte einen ganzen Ton höher,
als die Terzie major. Das wäre aber alsdenn die grosse Quarte, wo-
von hier aber die Rede noch nicht ist. Es bestehet also die Quarte aus
vier Stufen unserer Ton-Leiter (vide pag. 17.). Denn wenn wir da-
selbst von der ersten bis zur vierten Stufe fortzählen, so finden wir, daß
in der Ton-Leiter von *c* *dur*, als dem Muster aller *dur*-Töne, die vierte
Stufe *f* heisset (welches die Quarte minor zu *c* ist) und in der Ton-Leiter
von *a* *moll* (welches das Muster aller *moll*-Töne ist) finden wir, daß die
vierte Stufe *d* heisset, als welches die Quarte minor zu *a* ist. Es ist al-
so die Quarte minor in allen *dur*- und *moll*-Tönen eine Quarta natu-
ralis: denn die natürliche Ton-Folge der harten und weichen Ton-Arten
hat die kleine Quarte in sich.

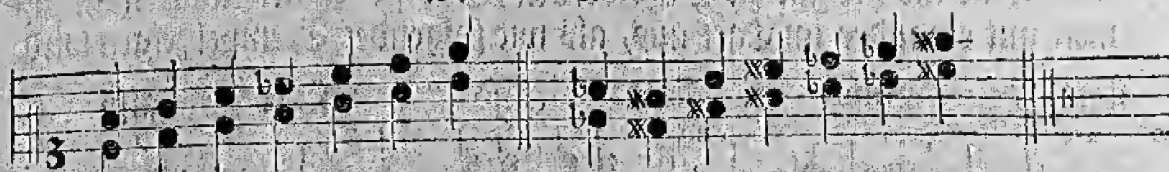
§. 5. Das nun die Quarte naturalis und accidentalis ist, davon
sehe man Cap. VI. §. 3. 4. 5. und 6. item Cap. VII. §. 3. Daß die Quarte
minor angezeigt werde, wenn man ein *b* durch die 4 findet, ^{4b}, ist be-
kannt aus vorigem; denn ein *b* durch eine Ziffer, oder (wie in gedruckten
Noten) nahe an einer Ziffer, machet solches Intervallum immer um ei-
nen halben Ton kleiner; ein *4* aber thut beides (vide Cap. IX. §. 5.).
Es wird also unsere Quarte minor bloß durch eine 4 angezeigt, so lange
die Haupt-Ton-Art in keine Neben-Töne ausweicht; es ist die Quarte
minor auch viel gebräuchlicher bey Liedern, als die Quarte major.

§. 6. Wir haben Cap. IX. §. 12. gesagt, daß die Sexte eine um-
gekehrte Terzie wäre; eben also ist nun auch die Quarte eine umgekehrte
Quinte, als die Quarte zu *g* ist *c*, umgekehrt, die Quinte zu *c* ist *g*.
Es macht aber dergleichen Erklärung und Beschreibung eines Intervalli
einem Anfänger die Erlernung derselben oft schwerer, als leichter; darum
halte man sich nur schlechterdings dabey, daß die kleine Quarte einen
ganzen Ton niedriger als die Quinte liegt. Wir wollen um mehrerer

Deut-

Deutlichkeit willen die Quarte zu den gebräuchlichen Tönen in Noten hersehen.

Kleine Quarten.



Die kleine Quarten in Noten gesetzt.

Wer die Quinten gut kennet, der rechnet nur immer einen ganzen Ton Quarten zurück, so hat er die kleine Quarte. Im ersten Theil des Clavier-Spieler's steht pag. 183. ein Quinten-Cirkel, der zum Quarten-Cirkel wird, wenn ich von c nach der linken Hand gehe, als die Quarte von C ist F, von F ist B etc.

§. 7. Wir haben Cap. III. §. 6. gesagt: daß man statt der Terzie, die nebst der 5 und 8 zum reinen Accord gehört, zur Veränderung vorhero erstlich wohl die Quarte nimt, und die andern Ziffern des Accordes, nemlich die 5 und 8, dazu behält. Hieraus sehen wir nun, woher es komme, daß gemeinlich nach der 4 eine 3 stehet, oder warum sich die 4 in der 3 resolviret oder auflöset. Die Terzie ist die Consonanz, welche eigentlich gemeinet wird, deswegen muß sich die auch nach der Quarte hören lassen. Wenn nun eine von den Stimmen der rechten Hand, die die Terzie zum folgenden Accord haben soll, so beschaffen ist, daß sie zur folgenden Baß-Note eine Quarte abgiebt, so behält diese Mittel- oder Ober-Stimme ihren Ton um die Hälfte länger als die andern Stimmen, und gehet hernach, wann die andern Stimmen die zum folgenden Griff erforderliche Töne schon gemacht haben, erst alsdenn zur Terzie. Das heisset nun retardatio, die Verzögerung, als durch welche viele Dissonanzen entstehen. Die Mittel-Stimme, oder auch wol die Ober-Stimme, hält also ihren Ton, der vor der Terzie des folgenden Griffes lieget, etwas länger, als die andern beyden Stimmen, welche die 5 und die 8 zum folgenden Accord machen sollen, resolviret sich aber doch, ihr dissonirendes Wesen (wodurch aber der Zuhörer aufmerksam geworden, und nach der Terzie ein Verlangen in sich spüret) fahren zu lassen, und zur angewiesenen Consonanz zu gehen; wodurch denn des Zuhörers Begierde erst erwecket, und hernach auch gestillet worden. Wir können uns dieses nicht deutlicher vorstellen, als wenn wir annehmen, daß die vier Singe-Stimmen eine Folge gewisser Noten, darzu reine Accorde kommen solten, in egaler Mensur, als etwa in lauter Viertel, singen solten; da indessen die eine Stimme, es möchte nun Discant, Alt oder Tenor seyn, sich bey ihrem vorigen Viertel über die Gebühr aufhielte, also, daß sie statt des Viertels, welches nur zwey Achtel gult, eine Zeit von drey Achtel dazu

Sie ist ein Aufhalten der Terzie, die fast immer drauff folget,

und entsteht also aus der Retardation.

Was das Retolviren der Quarte heisse,

wird noch deutlicher vorgestellet,

dazu nehmen wolte, alsdenn müste ein solcher künstlicher Zauderer das folgende Viertel nicht länger als ein Achtel halten und ansehen, oder die Disharmonie möchte gar zu groß werden, und sie kämen auch nicht zusammen mit einander im Tact aus, als wie folgendes Exempel zeigen wird.

in Exempeln.



Wie die Quarte als ein Vorschlag zur Tertze anzu sehen ist.

Hieraus ist zu erkennen, daß die Quarte \bar{a} gleich einem Vorschlag (welches eine Manier oder Zierde bey Hand. Sachen oder bey der Melodie ist) zu $g\bar{a}$ ist, und daß eben dieser Vorschlag, welches hier das \bar{a} ist, die Quarte zu e ausmacht, und im vorigen Griff schon da gewesen; wie denn die Quarte, wenn die s und g dazu gehöret, im vorigen Griff fast immer schon zu finden ist, oder vorher lieget. Ein jedes Exempel stehet doppelt: erstlich mit reinen Griffen; zum andern, da die mittlere Bass-Note e , statt der Tertze major erstlich die 4 über sich hat. Die Mittel-Stimme, nemlich der Alt, solte hier, wie die erste Hälfte des ersten Exempels zeigt, gleich die Tertze major zu e , nemlich $g\bar{a}$, singen; die in der andern Hälfte des ersten Exempels stehende Quarte über e aber lehret ihn, den vorigen Ton noch zu behalten (woraus denn die Quarte zu e geworden) und die Tertze $g\bar{a}$ zur andern Hälfte der Note e nachzuschlagen. Das heisset nun: die Quarte resolviret sich in die Tertze. Gemeiniglich, sonderlich wenn die Quarte fast am Schluß eines Satzes stehet, folget Tertze major darnach. In den andern beyden Exempeln befindet sich die Quarte einmal unten, und zuletzt auch oben. Man siehet hieraus auch, daß in diesem Fall statt der Quarte wol gleich die Tertze major könnte genommen werden; aber sie ist eine schöne Zierde der Melodie, und nicht gering zu achten.

Wie statt der 4 gleich die 3 kommen könnte.

Neben-Stimmen zu 43.

Der Quartengriff kan drey mal verändert werden.

§. 8. Wer also 43, 4*, 4 $\frac{1}{2}$ über einer Note siehet, der hat sich zu merken, daß zur 4 allhier die s und g gehöre, eben wie zu der Tertze, als wozu sie gleichsam ein Vorschlag ist, und worin sie sich auch resolviren muß, d. i. die Tertze muß darauf folgen. So wie nun alle Griffe drey mal können verändert werden, so auch dieser Quartengriff, nemlich daß die Quarte entweder oben, oder mitten, oder unten in der rechten Hand lieget; in welcher Stimme aber die 4 lieget, in eben derselben muß auch die

die 3 nachgeschlagen werden, das nennet man nun: die Quarte muß unter sich resolviren. Wir wollen ein kleines Exempel zur Uebung her-
setzen:

Uebungs-Exempel mit der 8 oben.

Allhier lieget nun die Quarte im ersten und 4ten Tact oben, im 2ten in der Mitte, und im 3ten Tact unten. Den Quartens-Griff habe allhier nur allein, um mehrerer Deutlichkeit willen, ausgeschrieben, weil doch die reinen Accorde und Sextens-Griffe aus vorhergegangenen schon bekannt geworden; man übe dieses kleine Exempel. Es ist in diesem Exempel mit der Octave angefangen, nemlich im Anfangs-Accord haben wir die 8 oben genommen. Wir wollen nun auch die Terzie oben nehmen, so wird die Quarte eine andere Lage bekommen, als:

Dasselbe mit der Terzie oben,

Hier lieget nun die Quarte im ersten und vierten Tact in der Mitte, im 2ten unten, und im 3ten oben. Wenn wir nun dieses Exempel mit der Quinte im Anfangs-Accord anfangen, so liegt die Quarte im ersten und 4ten Tact unten, im 2ten oben, und im 3ten Tact in der Mitte, als:

mit der 5te oben.

Im andern Tact stehet im Griff die unterste Note unter der Linie mit einem Strich, diß ist nun ungestrichen a.

Quarte, als
ein Vorschlag
zur Terzie.

Nutzen der
Vorschläge,
bey Hand-
Sachen,

beym Gen-
Baß.

Was eine ge-
bundene,

und was eine
durchgehende
Quarte sey.

Quarten:
Griff ist wenig
vom reinen
Accord unter-
schieden.

Vom Griff
4, woher er
entstanden.

§. 9. Es ist die Quarte, wie §. 7. gesagt worden, als ein Vorschlag, der darauf folgenden Terzie anzusehen, und hat in der Harmonie, oder bey'm General-Baß-Spielen, eben den Nutzen und dieselbe Wirkung, als der Vorschlag bey Hand-Sachen. Es schreibt der Herr Bach in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, pag. 62. von dem Nutzen der Vorschläge also: „Die Vorschläge sind eine der nöthigsten Manieren. Sie verbessern sowohl die Melodie als Harmonie. Im erstern Fall [nemlich bey der Melodie, oder bey Hand-Sachen] erregen sie eine Gefälligkeit, indem sie die Noten gut zusammen hängen; indem sie die Noten, welche wegen ihrer Länge oft verdrießlich fallen könnten, verkürzen, und zugleich auch das Gehör füllen, und indem sie zuweilen den vorhergehenden Ton wiederholen; man weiß aber aus der Erfahrung, daß überhaupt in der Music das vernünftige Wiederholen gefällig macht. Im andern Falle [nemlich bey der Harmonie, als womit der General-Baß zu thun hat] verändern sie die Harmonie, welche ohne diese Vorschläge zu simple würde gewesen seyn. Man kan alle Bindungen und Dissonanzen auf diese Vorschläge zurück führen; was ist aber eine Harmonie ohne diese beyden Stücke? „ Unter den Dissonanzen, welche als Vorschläge können angesehen werden, sind es vornemlich die Quarte, Septime und None. Wenn die Quarte, wie hier, im vorigen Griff schon vorher gelegen, so heisset sie eine gebundene Quarte, und kan man sie alsdann, sonderlich bey'm Spielen auf der Orgel, wohl binden oder liegen lassen, ohne sie aufs neue wieder anzuschlagen. Sonsten hat man auch eine durchgehende Quarte, welche nicht vorhergelegen, dabey aber doch auch als ein Vorschlag anzusehen ist, und oft nur einen Terzien-Raum füllet, gleich den durchgehenden Noten, die man ausgeschrieben findet, nur mit dem Unterscheid, daß sie zur folgenden, nicht aber zur vorhergegangenen Note gilt; wir werden hernach noch einmal von dieser durchgehenden Quarte zu reden haben.

§. 10. Es gehöret also zur 4, wenn eine Terzie dahinter stehet, oder wenn sie nicht noch eine andere Ziffer über sich stehen hat, die 3 und 8, wie §. 8. schon gesagt, und ist dieser Quarten-Griff eine kleine, doch anmuthige, Veränderung eines reinen Accordes, nemlich man hat statt der 3 nur vorhero erst die 4, als einen Vorschlag zur Terzie genommen. Nun haben wir schon Cap. III. §. 6. gesagt: daß man auch wol zwey Intervalla eines reinen Accordes zugleich verändert, nemlich man nimt nicht allein statt der 3 die 4, sondern auch statt der Quinte die Serte, und behält nur vom reinen Accord bloß die Octave unverändert: daher ist nun der Griff 4 entstanden; die 6 ist in diesem Griff als ein Vorschlag zur 5te, und die Quarte als ein Vorschlag zur Terzie anzusehen; deswegen

gen folget nun auf $\frac{4}{2}$ gemeinlich $\frac{3}{2}$, oder $\frac{2}{2}$, oder $\frac{1}{2}$, und zwar noch Warum auf über eben der Note, dazu man den Griff mit der 4 geschlagen, alsdenn 4 die 3 folgen. theilet die rechte Hand gleichsam diese Note; ist die Bass-Note ein Vier- Dessen Aus- tel, so schläget man den Griff 4 zugleich mit dem Bass an, und gilt der übung. Griff nur Ein Achtel, zum andern Achtel des Viertels wird $\frac{3}{2}$ angeschla- gen; ist aber die Bass-Note in keine egale Theile zu theilen, als wenn der Bass ein Viertel mit einem Puncte hat (welche Note alsdenn drey Achtel Bepunctete Bass Noten, oder beziffer- ter Punct. gilt, und deswegen bey der Theilung ein Bruch käme) oder einen halben Tact mit einem Puncte hat (welche Note alsdenn drey Viertel gilt), so wird der Griff 4 zwar gleich zu der Bass-Note angeschlagen, er bleibt aber zwey Drittel liegen, und zum letzten Drittel dieser unegalen Bass-Note wird $\frac{3}{2}$ angeschlagen; als wenn der Bass ein Viertel mit einem Puncte hat, welches drey Achtel gilt, so bekommt der Griff 4 zwey Ach- tel, und $\frac{3}{2}$ nur Ein Achtel. Oder hat der Bass einen halben Tact mit einem Puncte, so gilt die Note drey Viertel, davon bekommt die rechte Hand im Griff 4 zwey Viertel, und $\frac{3}{2}$ gehet zum Puncte, und hat nur Ein Viertel. Denn eben diese Regel gilt in Hand-Sachen bey den Vorschlägen, als welche die Hälfte von einer folgenden Note, welche glei- che Theile hat, und bey ungleichen Theilen zwey Drittheile bekommen. Bey Liedern findet man nun $\frac{4}{3}$ sehr kurz vor dem Schluß eines Satzes, $\frac{4}{3}$ ist sehr ge- oder bey der Cadence; ja es wird die Cadence eben dadurch gemacht. bräuchlich bey Eine Cadence aber zeigt an, daß ein musicalisches Stück oder Lied ent- einer Caden- weder gänzlich oder nur zum Theil zu Ende gehet, und folget ordinair ce. der reine Accord zu dem Tone des Basses, darin ein Stück, oder auch bey Liedern ein Satz, sich endiget. Bey der Cadence nun kan die 4 und auch die 4, wenn eine 3 darauf folget, ein wenig länger ausgehalten werden, als ein Zeichen, daß man einen Schluß oder musicalisches Pun- ctum zu erwarten habe. Wir werden Gelegenheit nehmen, hernach noch etwas mehr von der Cadence zu reden.

§. 11. Beym Griff 4 lieget die Quarte gar oft im vorhergehenden Griff schon präpariret, doch aber ist dieses nicht allezeit unumgänglich nö- thig. Es ist aber der Unterscheid des Griffes $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ sehr geringe. $\frac{4}{3}$ ist nur we- Ich will über $\frac{4}{2}$ noch ein paar Neben-Ziffern schreiben, die zwar auch da- nig vom Griff zu gehören, aber nicht immer darüber geschrieben werden; so kan man es $\frac{4}{2}$ unterschie- deutlich sehen, als $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{4}$. Hieraus sehen wir, daß statt der 5 nur den. die 6 genommen worden. Wir wollen unser Exempel §. 8. allhier ver- ändern, und statt $\frac{4}{2}$ den Griff $\frac{4}{3}$ nehmen, als welches sehr oft bey Lie- dern geschehen kan, und nur bloß den Griff 4 und 3 in Noten ausse- hen, als:

Exempel, da
4 vorher lie-
get.



Hier finden wir, daß der ganze Griff 4 im vorhergehenden Sexten-Griff gelegen, und also nur gleichsam repetiret wird: deswegen ist nun dieser Griff 4 gar leicht zu erlernen, der indessen doch so oft vorkommt. Es liegt aber dieser Griff nicht allezeit vorher, eben wie die Quarte, wenn sie keine gebundene, sondern durchgehende Quarte (vide §. 9.) ist, auch nicht vorher, davon mag folgendes Exempel eine kleine Probe seyn.

Exempel, da
4 nicht vorher
liegt.



Anmerkung
hierüber.

Diß klingt nun harmoniöser und lieblicher, als wenn alles in bloßen Accorden und Sexten-Griffen einher gehet; das sieht nun schon ein Bißgen bunt aus, und hat doch wenig zu bedeuten, es ist leicht. Wir sehen aber hier, daß der Griff 4 allhier nicht, wie im vorigen Exempel, vorher liegt, nicht Ein Ton davon ist im vorigen Griff vorhanden, den 2ten Tact ausgenommen, da liegt der ganze Griff schon fertig im Sexten-Griff zu e, es nimt der Baß hier auch eine andere Tour, als im 1., 2. und 3ten Tact. Im Sexten-Griff zu gis und fis muß die Octave wegleiben; weil man nicht gerne ein fremd Kreuz, wie hier vor g und f steht, verdoppelt (vide Cap. X. §. 8. die 3te Anmerkung). Zudem würde es bey fis auch eine verbotene Octave in der Mittellinie abgeben, weil *modus rectus*

da

da ist (vide C. X. §. 2. 7te Anmerkung); es kan bey *gis* die Sexte verdoppelt werden. Weil nun dergleichen Art Sätze viel vorkommen, so wollen wir auch ein klein Exempel aus einem moll-Tone hersehen, und zwar nach Art einer Lieder-Melodie, es ist aus *g moll.*

Wann hier und im vorigen Exempel ein Bogen über 2 bis 3 Bass-Noten stehen, als im 2, 4, 6 und 8ten Tact, das zeigt an, daß solche Noten allein, ohne Griff, gehen; denn es zeigt die rechte Hand auch deutlich an, wann ein Griff zu schlagen, nemlich hier bey ieder Discant-Note. Diese Exempel geben auch Gelegenheit, die Sexten-Griffe zu üben, und einen zur Spielung der folgenden sechs Chorale vorzubereiten.

§. 12. Wir merken bey dem Griff der 4 noch an, daß bisweilen, Vom Griff sonderlich und allein mitten im Satze eines Liedes, nach der 6 keine 5 aus- 4 3. geschrieben steht, sondern nur nach der 4 eine 3, als 4 3. Diß zeigt nun an, daß die Sexte liegen bleiben soll, und ist hier die 4 nur ein durchgehender Vorschlag zur 3, davon im folgenden spho noch ein wenig wird vorkommen. Oft lieget dieser Griff 4 nicht allein vorher, sondern bleibet auch hernach unverändert liegen, und es folget auch keine 3 darauf, wie aus den beyden ersten Sätzen des Liedes num. 1251. Wunderbarer König, zu erschen, welche hieher sehen will.

Der Sext-
quarten-Griff
liegt nicht
allein oft
vorher, son-
dern bleibet
auch oft
nachher lies-
gen.

Alsdann ist
dieser Griff
leicht.

Exempel hie-
von.

Hier könnte im Bass im ersten Tact viermal *g*, und im dritten Tact viermal *e* geblieben seyn, allein zur Veränderung borget der Bass gleichsam Töne aus dem Griff der rechten Hand, und schläget nach einander an, was die rechte Hand zugleich anschläget. Dahero zeigt der Griff *4* über *d* hier nur an, daß ich meinen vorigen Griff nur wieder anschlagen kan. Wer sich solche Stellen merket, der hat bey dergleichen Gängen nicht lange nach dem Griff *4* und nach der Sexte zu suchen. Wir wollen noch ein klein Exempel aus *d dur* hersehen, und der rechten Hand lauter halbe Schläge geben, deswegen gehet nun das 2te und 4te Viertel im Bass durch, und schlägt die rechte Hand zu *4* eben denselben Griff wieder an, den die erste Note im Bass eines jeden Tactes gehabt.



Anzeige der
bisher abge-
handelten Zif-
fern und
Griffe.

§. 13. Die Ziffern, die wir nun abgehandelt haben, sind die 8, 5, 3, 6 und kleine Quarte; daraus haben wir nun zusammensetzen gelernt, den reinen Accord aus 5, 3, 8. Ferner den Sexten-Griff aus 6, 3, 8, oder aus 6, 3, mit Weglassung der 8, oder daß man statt derselben die 6 oder 3 verdoppelt. Ferner haben wir nun auch schon die Quarte brauchen gelernt, und vernommen, daß die 4, wenn sie statt der Terzie eines reinen Accords genommen worden, als ein Vorschlag zu dieser Terzie könne angesehen werden, und alsdenn die 5 und 8 zu Neben-Ziffern hat, und in eine 3 verwandelt wird. Wir haben nun auch schon den Griff *4* gehabt, und bemerket, daß dieser Griff sich in einen reinen Accord resolviret und auflöset, und alsdenn $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$, oder $\frac{3}{2}$ nach sich hat; da denn die 6 als ein Vorschlag zur 5, und die 4 als ein Vorschlag zur 3 angesehen werden kan. Es ist zwar die Sexte eine Consonanz, und hat, nach Cap. IV. §. 7. eigentlich keine Resolution nöthig; weil sie sich hier aber zur Quarte gesellet, so muß

muß sie, sonderlich bey Cadenzen, sich auch der Resolution unterwerfen. Im Griff 4₃ Doch haben wir auch schon §. 12. angemerkt, daß der Griff 4 die Sexte, ist die 4 oft sonderlich in der Mitte des Satzes eines Liedes, unverändert behält, und eine Quarta die 4 nur allein in eine 3 verwandelt wird. Alsdenn ist die Quarte in diminuta. moll-Tönen oft eine Quarta diminuta (oder verminderte kleine Quarte) die noch einen halben Ton kleiner ist, als die Quarte minor, in diesem Fall stehet nun hinter der 6 keine 5, sondern nur hinter der 4 eine 3, also: 4₃. Weil diese verminderte Quarte sich gerne in moll Tönen zur Sexte Wie dieser gefellet, wann im Bass ein Semitonium, das durch ein fremd * entstan- Griff anzuze- den, solche mit Weglassung der Octave bedarf; so ist diese 4 nichts an- ben. ders, als ein Vorschlag zum Sexten-Griff ohne die Octave. Es lieget in Liedern diese 4 gemeiniglich in der Ober-Stimme, nicht aber im vori- gen Griff, sondern ist gleich einem Vorschlage, der einen Terzien- Sprung ausfüllet.

§. 14. Nun ist noch eine Zusammensetzung unserer schon erlernten Vom Griff fünf Ziffern da, es gefellet sich zu 4 auch noch wol, statt der 8, die Ter- 4. zie, also: 4₃. Dieser Griff wird über die Noten bloß durch 4 angedeu- tet, da man denn wissen muß, daß die 6 dazu gehöret. Anfänger ver- Wie die Griff- wundern sich gemeiniglich über solche Griffe, da zwey Töne zusammen lie- fe, welche 2 gen, als in dem gewöhnlichen Quartan-Griff, wozu die 5 und 8 gehöret, Töne neben lieget 4 und 5 bey einander, und hier 3 und 4. Wir werden im folgen- einander lie- den Capitel auch zusammen haben die 5 und 6; wie auch die 7 und 8. gend haben, Dem sey nun wie ihm wolle, es löset sich doch bald wieder zur selben oder zertheilet am folgenden Note auf. Sonsten ist es auch wahr, daß die Harmonie lieb- besten klingens- licher ist, wenn dergleichen Griffe so eingerichtet werden, daß keine zwey Töne, bey einander liegend, zusammen angeschlagen werden, und diß kan geschehen bey dem Quartan-Griff, wenn man die 4te oben und die 5te unten nimt, und bey dem Griff 4₃, wenn die 3 oben und die 4 unten lieget. Im Griff 4₃, wenn die 5 oben und die 6 unten lieget, bey der kleinen 7, dazu oft auch die 8 gehöret (wovon auch bald folgen wird) wenn man die 7 oben und die 8 unten nimt. Weil nun die None, 9, eben wie eine Secunde zu betrachten, und die 3 zu sich nimt, so können allhier auch zwey Töne zusammen kommen: nimt man aber die 9 oben und die 3 unten, so klingt es schon besser. Indessen aber wird hiemit nicht gesagt, daß Jedoch wer- man bey solchen Griffen, wo zwey unmittelbar nach einander liegende den sie auch Intervalla vorkommen, immer eine solche Zerstreung beobachten müsse: wohl bey ein- nein! denn erstlich bey Liedern, wo die Melodie in der rechten Hand ander liegend oben seyn muß, müssen solche beyde an einander liegende Intervalla oft gebraucht. zusammen liegend genommen werden; und zweytens bey andern Sachen,

wo man nur bloß die Bass-Stimme vor sich hat, wovon der 11te Abschnitt handeln wird, erfordert die Lage der Hand auch oft, daß man zwey Töne in der rechten Hand zusammen liegend nehmen muß, oft aber hat hier die Zerstreuung (daß ich so rede) statt; zwey Töne, die einen ganzen Ton von einander liegen, werden nun wol aneinander liegend zusammen angeschlagen; wenn aber solche zwey Töne nur einen grossen halben Ton von einander liegen, so klingt es schon viel härter, und ist alsdenn die Zerstreuung ein Mittel, solche Dissonanzen ein wenig lieblicher zu machen. Untersuchen wir die oben bemeldte Griffe, so werden wir finden, daß sie doch einen ganzen Ton von einander liegen; denn bey $\frac{3}{4}$ ist die 3 eine kleine Terzie, und wenn 4 5 zusammen liegen, so ist ihre Entfernung auch einen ganzen Ton, und so weiter.

Einwurf: Ob es nicht gut wäre, wenn eine jede Bass-Note immer 3 Ziffern über sich hätte.

Beantwortung und Beweis, daß dieses nicht rathsam wäre.

§. 15. Hiebey möchte jemand gedenken, es wäre gut, wenn die Ziffern in der Ordnung über die Noten stünden, wie sie in der rechten Hand zu machen sind, da denn bey Liedern, die oberste Ziffer immer die Discant-Note, als welche doch oben im kleinen Finger seyn muß, anzeigte; so hätte ich doch den Vortheil davon, daß ich nicht nöthig hätte, die oben stehende Ziffer erst zu suchen, weil ich wüßte, daß der Discant solche Ziffer schon hätte; denn oft stehet über eine Bass-Note eine 4 oder 3 oder sonst eine Ziffer, da ich mir viel Mühe gebe, sie zu suchen, habe ich sie denn endlich gefunden, so sehe ich, daß all mein Bemühen umsonst gewesen, weil der Discant diese Ziffer ausmachte; stünde nun aber solche Ziffer, die der Discant hat, immer oben, so hätte ich mich mit der obersten Ziffer nichts zu bemühen, sondern ich wüßte eben dadurch gleich, daß der Discant immer die oberste Ziffer hätte. Hierauf dienet folgendes: Erstlich müßte man alsdenn alle Intervalla, selbst diejenigen, welche einen reinen Accord ausmachten, nemlich die 3, 5 und 8, über eine jede Note ausschreiben; zum andern würde daraus folgen, daß über eine jede Note drey Zahlen müßten stehen. Diß ließ sich nun freylich bey Liedern noch wol thun; und man könnte alsdenn auch bey dem Sexten-Griff die Octave, wenn sie nicht dabey dürfte gemacht werden, unausgeschrieben lassen; es könnte ferner bey dem Sexten-Griff die 3 oder 6, wenn sie verdoppelt werden sollte, zweymal geschrieben werden; dann wüßte man auch gleich, was in einem jeden Griff oben, oder unten, oder in der Mitte liegen müßte. Diß wäre nun freylich ein Vortheil. Ich will nur zur Probe einige Sätze eines Liedes so aufsetzen, um einem Anfänger zu zeigen, wie verkehrt sein Rath wäre.

Jesu deine Liebes = Glamme. N. 941.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a treble staff and a bass staff. Below the bass staff is a General Bass system, which is a series of figures (numbers) written below the notes, indicating the intervals and chords for the bass line. The figures are written in a shorthand notation, with some numbers being 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Das siehet nun bunt genug aus: und gewiß, wenn eine solche Bezeichnung Mode wäre, so würde der General-Baß noch viel weniger Liebhaber finden, und ein Rechen-Schüler würde denken, da gibts was zu rechnen. Viele würden denken, sie könnten den General-Baß unmöglich lernen, und sich folglich nimmer dran machen. Cap. IX. §. 14. habe auch schon angezeigt, daß es gar nicht rathsam wäre, alle Ziffern, so wie hier zur Probe geschehen, über die Noten zu schreiben. Ein Lehrling würde verdrießlich drüber werden, und einem Verständigen nützte es noch weniger. Was würde man nicht für Mühe und Arbeit im Schreiben damit haben? Wie viel Druckfehler würden sich bey gedruckten Noten, selbst bey der sorgfältigsten Correctur, mit einschleichen? wie schwer wäre die Haupt-Ziffer von den zwey Neben-Ziffern zu unterscheiden und zu finden? Deswegen ist es ja viel besser, daß man einen reinen Accord

(in

Die heutige Mode ist in diesem Stücke die beste. (in so ferne er nach allen seinen Intervallen natürlich in der Scala enthalten ist) gar nicht über die Note durch Zahlen angezeigt, und bey den andern Griffen nur gleichsam die Abweichung vom reinen Accord, und durch welches Intervallum man davon abgewichen ist, über die Noten setzt.

Tabulatur und §. 16. Es wäre sonst die Tabulatur, darin man statt der Noten und Ziffern die Benennung der Töne eines jeden Griffes ausschreibt, noch besser. Sie kan aber auch ohne Schaden, gleich dem veralteten und vom Herrn Matheson zu Grabe gesungenen vt, re, mi, fa, sol, la, zuruck bleiben, und unter die Zahl der musicalischen Antiquitäten oder Alterthümer mitgerechnet werden. Die beste Art ist die gewöhnliche 17te Art, da man durch Regeln anzeigt, was diese oder jene Haupt-Ziffer, welche man über die Noten findet, für Neben-Ziffern haben muß, und wie man bey Ermangelung der Discant-Noten zu der einzigen Bass-Stimme bald dieses, bald jenes Intervallum eines Griffes oben haben müsse. Wenige Regeln überheben einem hier viele Mühe im Schreiben, Drucken und Spielen. Wolte man aber im Discant die Griffe immer ausschreiben, das wäre freylich auch sehr beschwerlich für einen Anfänger, und auch nicht zu rathen, daß einer sich daran bey Spielung der Lieder nach dem General-Bass gewöhnte. Es hätte aber doch den Nutzen, daß man sich bald würde finden können, wenn etwa in Hand-Sachen oder

Was vom Ausschreiben der Griffe zu halten.

Hätte noch seinen Nutzen.

Oden fürs Clavier dergleichen ausgeschriebene Griffe vorkämen, wie denn genug geschieht, sonderlich heut zu Tage, da mancher Componiste seine Oden gerne nach seiner Intention rein und nett will gespielt wissen, und deswegen die Harmonie zur Melodie füget, das ist: er setzt die Griffe aus, so, wie er sie haben will; er vertheilet sie, und gibt der rechten Hand bald Einen, zwey bis drey Töne, und der linken, was der Harmonie noch nach dem Sinn des Componisten fehlet. In dem neuen Bernigerodischen Choral-Buche findet man verschiedene Lieder dieser Art, als z. E. p. 7. Allmächtiger! sprich nur ein Wort 2c. sonderlich aber pag. 9. Auf, auf, mein Herz, dich diesem hinzugeben, die andere Melodie, welche sehr vollstimmig ausgesetzt ist, und mehrere. Diß gehöret aber zum gierlichen künstlichen General-Bass-Spielen, welches zu üben und zu beurtheilen eine Erfahrungheit in der Composition voraussetzt; indessen kan doch das Spielen nach ausgesetzten Griffen einem die Sache ein wenig leichter machen. Wir werden Gelegenheit genug haben in den Exempeln, die noch vorkommen werden, Griffe auszuschreiben, dahero nicht nöthig, deswegen ein Exempel herzusetzen. Wir gehen nun wieder zu unserm abzuhandelnden Griffe §.

Weiter vom Griff §, der

§. 17. Wir haben im Anfange des 14ten Sphi nun gehöret, daß zur § statt der 8 auch wol die 3 genommen wird. Dieser Griff kommt man:

manchem im Anfange etwas schwer an, sonderlich wenn die 3 oben lieget; sehr gebräuchlich ist aber dieser Griff sehr gebräuchlich, sowol in moll- als dur-Tönen, deswegen ist er nun auch fleissig zu üben. Oft findet man, daß dieser Griff nach seinen drey Intervallen über die Bass-Noten ganz ausgeschrieben stehet, also: $\frac{3}{4}$. Ist aber in diesem Griffe die natürliche Sexte gemeinet, so wird sie gemeiniglich nicht drüber gesetzt, sondern es stehen nur zwey Ziffern, 3, dazu denn die 6 gehöret. Weil aber dieser Griff die Sexte major gerne in ihrer Gesellschaft hat, selbige aber oft in der Scala des Haupt-Tones, wegen der Neben-Töne, darin ein Stück weicher, klein ist; so findet man oft eine Sextam maiorem accidentalem über 3 ausgeschrieben, also: $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{4}^{\#}$. In Liedern findet sich dieser Griff auch oft: ja, wie wir weiterhin hören werden; so darf zur Sexte major oft die 4 und 3 genommen werden, selbst wenn sie nicht dabey gezeichnet stehen. Die Lieder des 1sten Capitels werden solche Ziffern nun zwar auch haben; dem ohngeachtet wollen wir doch noch erst ein klein Exempel voran gehen lassen, darin nicht allein diese Ziffer oder dieser Griff etlichemal nach seiner dreyfachen Veränderung vorkommt, sondern auch die schon abgehandelte Griffe repetiret werden. Man spiele es Choralmäßig.

Schreib-
Art.

Die Sexta
major acci-
dentalis hat
gerne 4 und 3.

Exempel,
worin die bis-
hero abgehan-
delte Griffe
beständig sind.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords with fingerings like 3, 4, 5, 6 and some accidentals. The second system continues the exercise, ending with a double bar line. The bass staff has a 'Wiedeb. Gen. Bass' marking at the end.

Wiedeb. Gen. Bass.

Ich

Wie die hier
ausgesetzte
Griffe recht zu
gebrauchen
sind.

Ich habe den bishero noch unbekant gewesenen Griff $\frac{3}{4}$ hier in Noten ausgesetzt, da man ihn denn examiniren muß, ob die verlangten Ziffern auch drin enthalten sind, und wo eine jede lieget; denn so muß man dergleichen ausgeschriebene Griffe zu seinem wahren Nutzen anwenden: denn wer hier froh seyn wolte, daß der Griff ausgesetzt wäre, und denken, hiedurch wäre er der Mühe ihn zu suchen überhoben worden; der würde des rechten Zwecks ganz verfehlen. Nein, man suche ihn, und sehe, obs mit dem ausgeschriebenen Griffe übereinkommt. Sonsten wollen wir noch kützlich folgendes hieben anmerken.

Anmerkungen
über voriges
Exempel.

§. 18. Es weicht dieses kleine Exempel in drey Neben-Töne aus, als da ist der andere Satz aus *g dur*, der dritte aus *a moll*, der vierte aus *e moll*, und der 5te wieder in *c dur*. Im 2ten Tact hat der Baß einen halben Tact mit einem Puncte, über diesem Puncte nun stehet $\frac{3}{4}$, muß also der Griff $\frac{3}{4}$ einen halben Tact gehalten werden, wie der Discant, worin $\frac{3}{4}$ ein halber Tact ist, solches lehret (siehe auch §. 10. dieses Capitels). Es ist die 4 hier bey dem Griffe $\frac{3}{4}$ gemeiniglich eine gebundene 4 (§. 9.) und liegt folglich schon im vorigen Griff. Oft findet man bey diesem Griff die 3 vorher liegend, ohne daß die 4 gebunden ist, als da ist folgender Satz in Liedern sehr gewöhnlich:



Bei vielen
gradatim ge-
henden Sex-
ten-Griffen
ohne Octave,
lieget die 6
gerne oben.

Bei den Sexten-Griffen muß hier die Octave wegleiben zu *fs* im andern Satz, weil hier *motus rectus* ist (vide Cap. X. §. 6. die 5te Anmerkung, item ibid. §. 8. 3te Anmerk.). Der vierte Satz hat auch drey Sexten-Griffe, da Baß und Discant gradatim mit einander herunter gehen, allwo auch die Octave wegleiben muß. Es liegt die 6 oben und die 3 unten, und dieses ist auch die beste Art, viele Sexten-Griffe, wo der Baß gradatim gehet, nach der Reihe abzufertigen, nemlich man nimt die 6 oben, im vorigen Capitel hatten wir §. 4. im Liede N. 2. auch eine Sexten-Folge, wo aber die Terzie oben und die 6 unten liegen mußte, wozu einen die Melodie des Discants verband, denn sonst ist es immer besser, daß bey solchen Sexten-Griffen die 6 immer oben lieget, wie wir auch bey diesem Liede am Ende der dritten Anmerkung angezeigt haben. Denn wenn bey solchen gradatim gehenden Sexten-Griffen die Terzie oben lieget,

get, so machet die rechte Hand lauter Intervalla einer Quinte, welches nicht gut, sondern ein ungeschickter Gang ist, sonderlich wenn zwischen dem Tenor und Baß ein grosser leerer Raum (ein grosses Vacuum) ist, vide Cap. X. §. 6. ste Anmerk.

§. 19. Ehe wir wieder sechs Lieder zur Uebung hersehen, wollen wir uns noch erstlich mit der kleinen Quinte und kleinen Septime recht bekant machen, alsdenn werden wir Lieder genug finden, die einer, der die vorhergehenden Capitel wohl durchstudiret hat, ohne Mühe wird spielen können: man übe aber dieses Exempel der 3 fleissig, damit man nicht Ursache habe, sich lange zu bedenken, wenn dergleichen Griff vorkommt. Der Griff 3 ist fleissig zu üben.

C A P V T XII. Von der kleinen Quinte.

§. 1. Man wundere sich nicht, daß wir noch einmal von der Quinte handeln wollen, da doch schon im sechsten Capitel von der Quinte weitläufig ist gelehret worden; es ist aber allda von der vollkommenen Quinte, die zum reinen Accord gehöret, geredet, und welche eine vollkommene Consonanz ist. Ich habe Cap. IV. §. 5. diese kleine Quinte mit zu den Dissonanzen gerechnet, obgleich verschiedene Musici sie auch für eine unvollkommene Consonanz wollen ausgeben. Cap. VI. §. 3. findet man ihre verschiedene Benennung: daselbst ist auch versprochen worden, noch weitläufiger von der kleinen Quinte zu handeln; welches nun allhier geschehen soll.

§. 2. Diese kleine Quinte ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die vollkommene Quinte, davon das 6te Capitel gehandelt hat, und bestehet aus zween ganzen und zween grossen halben Tönen, da hingegen die Quinta perfecta aus dreien ganzen und einem grossen halben Ton bestehet. Indessen nimt sie im Noten-Plan doch den Raum einer Quinte ein, und kan aus einer ieden vollkommenen Quinte eine falsche oder kleine Quinte werden, wenn man entweder den untersten Ton dieses Intervalli, oder den Baß, durch ein * erhöht, oder wenn man die Quinte selbst, nemlich den obersten Ton dieses Intervalls, durch ein b erniedriget. Wir wollen die gebräuchliche kleine Quinten hersehen, und diejenigen, die man vorher am nöthigsten wissen muß, durch ein kleines + anzeigen.

Die kleinen Quinten.



Anzeige, wie sie sich resolviren. Unter diesen elf kleinen Quinten sind die sieben mit + bezeichnete sehr gebräuchlich, und wohl zu merken. Wir haben in der Scala diatonica eine solche kleine Quinte zu *b*, nemlich *f*. Darum muß nun die Quinta perfecta zu *b* ein * vor *f* annehmen (siehe den ersten Theil IV. Abschn. Cap. X. §. 5.). Wenn man von diesen Quinten die **, *bb* und *q q* wegnähme, so wären es lauter vollkommene Quinten, ausgenommen die letzte zu *b*, als welche, wie oben gesagt, von Natur eine kleine Quinte in der Scala diatonica hat. Im 8ten Capitel §. 12. in der 2ten Anmerkung haben wir der kleinen Quinte auch schon gedacht, und angezeigt, wie man derselben bey'm Accorden-Exempel aus den moll-Tönen nicht gut könne entrathen, und wie man alsdenn wol einen Bogen drüber findet, also: *5*; da wird sie gleichsam zur Noth bey einem reinen Accord als ein Lücken-Füller genommen; denn eigentlich gehöret die Quinta perfecta zum reinen Accord.

Wie ihre Resolution gescheht.

§. 3. Weil nun die Quinte minor eine Dissonanz ist, so hat sie auch einer Resolution nöthig: diß ist aber hier nun nicht also zu verstehen, daß etwa eine 4 oder 6, als welche sonst ihre beyde Nachbarn sind, daraus werden müßte; nein, der folgende Griff gehet gemeiniglich einen halben, zuweilen auch einen ganzen Ton herunter: das ist, die Stimme, worin die kleine Quinte gewesen, muß einen Grad herunter gehen; der Baß hingegen gehet einen Grad, welcher gemeiniglich aus einem halben Ton bestehet, herauf, dieses zeigen die kleinen Custodes *z* an, welche ich gleich hinter die §. 2. ausgesetzte Quinten gesetzt habe.

Ihre Neben-Ziffern sind 6 und 3, daher der bekante Griff §.

§. 4. Die Neben-Ziffern zu dieser kleinen Quinte sind die 6 und 3, als welche auch besser dazu harmoniren, als die 8 und 3. Man findet die 6 auch gemeiniglich schon darüber, dazu denn nichts weiter als die 3 kommt. Die 6 ist fast immer eine kleine Sexte, daher nun, weil die Quinte auch klein ist, liegen beyde Töne der 6 und 3 auch einen ganzen Ton von einander, vide Cap. XI. §. 14. und harmoniren, sonderlich wenn die 3 oben und die 6 unten lieget, sehr schön. Dieses ist nun der bekante sechs-fünfen-Griff, welchen man fast allenthalben antrifft; daher muß man sich diesen Griff wohl bekant machen. Der Herr Mattheson sagt in seiner Organisten-Probe pag. 5. daß er bey der Information in Acht genommen und angemerket, daß es öftermals an der 3 im Accompaniren fehle; diß werden mehrere Informatores an ihren Discipeln auch observiret haben; um desto bekanter mache man sich derothalben mit diesem Griffe.

welcher sehr vorkommt.

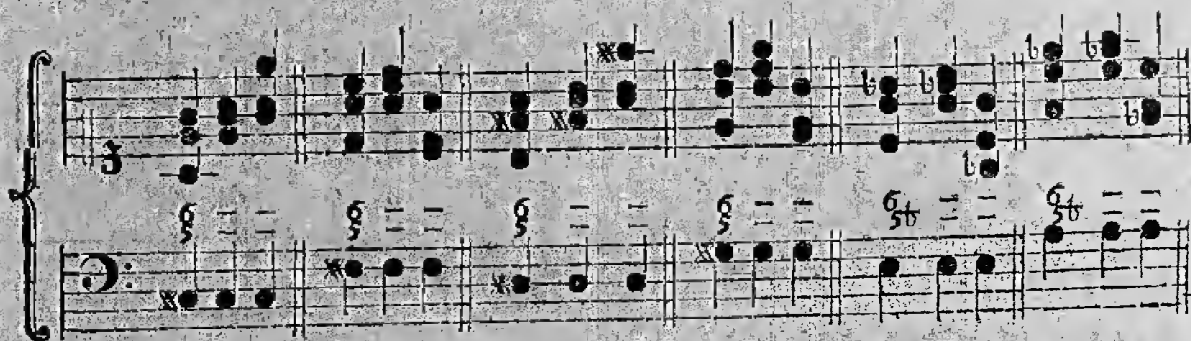
Kan drey-mal verändert werden.

§. 5. Es kan dieser Griff, gleich allen andern, auch drey-mal verändert werden, nemlich 1) wenn die 3 oben lieget (alsdenn lieget die 6 unten, und die beyden Töne, welche sonst als zusammenliegend müßten ange-

I. Abschn. Cap. XII. Von der kleinen Quinte. (§. 5. 6. 7.) 141

angeschlagen werden, sind weit genug von einander entfernt) oder 2) es lieget die 6 oben, alsdenn lieget die 5 gleich dahinter und die 3 unten (hier kommen nun die 2 Töne, welche die 6 und 5 ausmachen, zusammen); dieses ist nun auch gar nicht verboten, sondern wenn in Liedern die Discant-Note bey diesem Griffe die 6 hat; so muß sie oben bleiben. Diese beyde Veränderungen des Griffes § sind nun bey Liedern sehr gebräuchlich. Die dritte Veränderung aber, da nemlich die Terzie oben lieget, findet man bey Liedern so oft nicht. Indessen muß man sie doch wissen; alsdenn lieget die 6 und 5 unten bey einander.

§. 6. Wir wollen diese dreysache Veränderung unsers Griffes in Noten aussagen, und zwar nur zu der Bass-Note, worüber man sie, vornemlich bey Liedern, sehr oft antrifft: erst mag die Quinte, dann die Octave, und zuletzt die Terzie oben liegen. Man untersuche sie nach dem vorhergegangenen Spho.



§. 7. Im vorigen Capitel §. 17. 18. haben wir auch einen Griff gehabt, wo zwey nach einander folgende Intervalla, eben wie hier, bey einander waren, nemlich im Griff § lieget 4 und 3 auch neben einander, und in unserm Griff § lieget die 6 und 5 in den beyden letzten Veränderungen auch neben einander. Zu § gehöret die 6, und zu § gehöret die 3. Wenn wir nun alle Ziffern dieser beyden Griffe ausschrieben, so stünden sie so: § und §. Hieraus erhellet nun eine grosse Aehnlichkeit dieser beyden Griffe, denn beyde haben die 6 und 3 bey sich. Der ganze Unterschied bestehet nur in Einer Ziffer. Deswegen nun könnte man sagen: der Griff § wird §, wenn ich statt der 4 nur die 5 nehme; und umgekehrt: der Griff § wird §, wenn ich statt der 5 die 4 nehme. Wer sich dieses wohl merket, der wird beyderley Griffe leicht unterscheiden lernen. Wir wollen sie neben einander hersehen, da wir denn über den Bass die Ziffern, und im Discant die Griffe aussagen wollen.

wird in Noten
gezeigt.

Erläuterung. Hieraus sehen wir, daß aus der 5 immer eine 4 geworden, und daß der ganze Unterschied beyder Griffe nur bloß darin bestehet. Nun findet man freylich nicht, daß nach 5 über dieselbe Note, in der Ordnung wie hier; die 4 folget, sondern ich habe diese Griffe nur so hergesetzt, um einem Liebhaber den Unterschied beyder Griffe anzuzeigen. Es hat allhier über *cis*, *gis* und *dis* bey'm Griff 4 die 4 einen Strich durch sich; diß ist nur aber allhier keine Quarte major, als welche auch so gezeichnet wird, sondern eine Quarte minor, als zu *cis* ist die 4te minor, *fis* u. s. w. Denn *f* wäre die Quarta diminuta, die verkleinerte Quarte, es sind hier also lauter kleine 4ten, so, wie sie §. 6. Cap. XI. in Noten ausgesetzt stehen. Denn weil hier keine gewisse Ton-Leiter angenommen worden; so stehen im Systemate auch keine * oder bb, deswegen habe das * oder b nicht allein immer vor der Note selbst, sondern auch an der Ziffer bemerkt. In den ersten Exempeln der 5 lieget die Quinte oben, da denn zu sehen, daß bey 4 nichts anders geändert worden am vorigen Griff 5, als daß aus der 5 eine 4 geworden, und die 3 und 6 ist geblieben. Im andern Exempel ist bey'm Griff 5 die 6 oben genommen, und die 5 gleich drunter, und daher ist nun bey'm Griff 4 die 6 unten gekommen, und
aus

I. Abschn. Cap. XII. Von der kleinen Quinte. (§. 8.) 143

aus der 5 die 4 gemacht worden. Im dritten Exempel liegt die 3 zu 5 oben, und bleibet bey 3 auch oben.

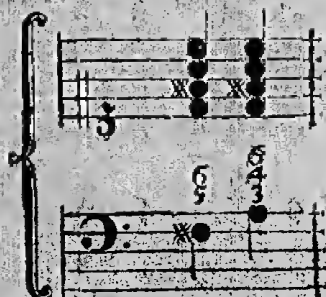
§. 8. Nun wollen wir auch drey Exempel geben, daraus die Verwandtschaft der Griffe 3 und 4 am eigentlichsten erhellet; weil mancher noch nicht möchte wissen, was für Finger allhier in der rechten Hand zu nehmen; so habe solche drüber gesetzt. Die oberste Ziffer zeigt den Finger zum obersten, die mittlere zum mittleren, und die unterste zum untersten Ton des Griffes an. Welcher Tact keine Fingersezung über sich hat, da gilt die vorherbemerkte noch.

The image shows three systems of musical notation, each with a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes are marked with an 'x'. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music book.

Zuerst erinnere wegen der Fingersezung hiebei, daß man, wenn einer et- Erinnerung
wa nicht weit spannen kan, im ersten Exempel den Griff 3 auch wol mit wegen der Fin-
dem 5ten, 3ten und 1ten Finger nehmen kan, ie nachdem die Bequemlich- sersezung.
keit der Hand es mit sich bringet. Im andern Exempel bey dem Griff 4
ist zwar eine kleine Spannung, allein der Daumen würde auch incom-
mode

Wenn zu bey-
den Griffen
die Octave
kame, so wä-
ren sie eins.

mode fallen. Manchem möchte hingegen im dritten Exempel, im 5ten und 6ten Tact, in der untersten Stimme der Daumen bequem seyn, da man denn den 5ten, 2ten und 1ten Finger nehmen könnte. Betrachten wir nun den Griff 3 zu *fs*, und den Griff 4 zu *a*; so finden wir, daß diese beyde Griffen fast einerley sind. Wenn man ihre 4 Töne also wolte zusammen nehmen, daß man bey einem jeden Griff die Octave noch hinzu nähme, wie dann im Griff 3, wenn die *s* oben, und im Griff 4, wenn die *Terz* oben lieget, die Octave in gewissen Fällen, sonderlich wenn einer vollstimmig spielen wolte, wohl dazu kan genommen werden; so wären beyde Griffen vollkommen einerley, als:



Verwech-
lung der
Stimmen.

Was dadurch
zu verstehen,

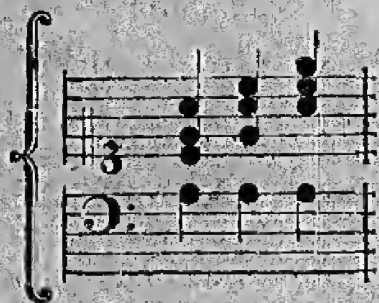
Lassen wir aber, wie denn auch am gewöhnlichsten ist, die Octave weg; so sehen wir doch, daß hier zwischen diesen beyden Griffen nichts als eine Verwechslung der Stimmen vorgegangen. Hie möchte einer nun fragen: was ist das, eine Verwechslung der Stimmen? Weil nun viele, ja die meisten Griffen aus Verwechslung der Stimmen entstehen, so will diß ein wenig deutlich machen. Ein Choral-Spieler hätte nun zwar eben nicht nöthig, hievon vieles zu wissen; denn wenn der nur alle Intervalla kennete, und zu den übergeschriebenen Ziffern die dazu gehörige Neben-Ziffern wüßte, und auch seine Griffen zur rechten Zeit treffen könnte, das wäre seine Haupt-Sache. Allein die Lehre von Verwechslung der Stimmen ist doch im General-Baß so gemein, daß fast in allen gedruckten Anweisungen zum General-Baß davon geredet wird, und daß es deswegen einem Kunstverständigen Choral-Spieler gar nicht anstünde, wenn er nicht wüßte, was die Verwechslung der Stimmen auf sich hätte. Wir wollen derohalben bey Gelegenheit dieser beyden Griffen 3 und 4, weil sie doch bloß durch die Verwechslung der Stimmen von einander unterschieden sind, ein wenig von Verwechslung der Stimmen reden.

und worin sie
besteht.

§. 9. Erstlich müssen wir wissen, was das Wort Stimmen allhier bedeute. Davon ist nun nachzusehen Cap. I. §. 32. sonderlich aber Cap. III. §. 2. daraus wird einer sehen, daß es dreyerley Stimmen gibt. 1) Die Oberstimme, der Discant, genant. 2) Die zwey Mittel-Stimmen, nemlich Alt und Tenor, und 3) die Fundament-Stimme, der Baß, die tieffste unterste Stimme.

Stimme. Verwechslung der Stimmen heißt nun anders nichts, als wenn diese vier Stimmen ihre Töne mit einander verwechseln oder vertauschen. Es kan aber eine zweyfache Verwechslung der Stimmen angenommen werden, nemlich 1) wenn bloß der Discant und die Mittelstimmen unter sich wechseln, ohne daß der Baß Theil daran nimt; und 2) wenn der Baß mit einer Mittelstimme oder dem Discant seine Noten verwechselt.

§. 10. Die erste Verwechslung der Stimmen bestehet nun darin, wenn die drey Stimmen der rechten Hand, als Discant, Alt und Tenor, ihre Stimmen oder Töne, die sie eben vorher gehabt, unter sich verwechseln, als: wenn der Discant seinen gebabten Ton mit dem Ton der Tenor-Stimme verwechselt, alsdenn überläßt der Alt dem Tenor seinen Ton, und der Alt nimt dafür den Ton, welchen der Discant gehabt, wie folgendes kleine Exempel zeigt:



Hier sehen wir eine Verwechslung der rechten Hand, da aber der Baß immer seinen Ton *a* behält, und also nicht mit wechselt. Die Discant-Stimme hat hier im ersten Griff *a* und die Tenor-Stimme *c*: im andern Griff nimt die Discant-Stimme *c*, nemlich den Ton, den der Tenor gehabt, das *c*, um eine Octave höher; und der Tenor nimt, was der Alt gehabt, nemlich *e*, der Alt aber nimt den Ton, den der Discant gehabt, nemlich *a*. Und so auch im dritten Griff: da nimt der Discant abermal den Ton der Tenor-Stimme, doch wieder um eine Octave höher, nemlich *c*; der Tenor nimt den Ton des Alts, nemlich *e*; und der Alt nimt den Ton, welchen der Discant im vorigen Griffe gehabt hatte, nemlich *a*.

Diese Verwechslung der Stimmen rechter Hand nun, oder wenn Tenor, Alt und Discant unter einander wechseln, ist nichts anders, als die dreyfache Veränderung eines Accordes, oder die so genante drey Haupt-Accorde (vide Cap. VIII. §. 2. Item den ersten Theil IV. Abschn. Cap. XI. §. 2.). Nicht allein aber ein reiner Accord, sondern alle andere Griffe, wovon theils schon gehandelt habe, und wovon noch wird gehandelt werden, können, wie schon anderswo angezeigt, unter sich eine solche Veränderung oder Verwechslung der Stimmen vornehmen. Vom Sexten-

Doppelte Verwechslung der Stimmen.

1) Wenn bloß die drey Stimmen der rechten Hand eine solche Verwechslung vornehmen,

als welches nichts anders ist, als die dreyfache Veränderung eines jeden Griffes.

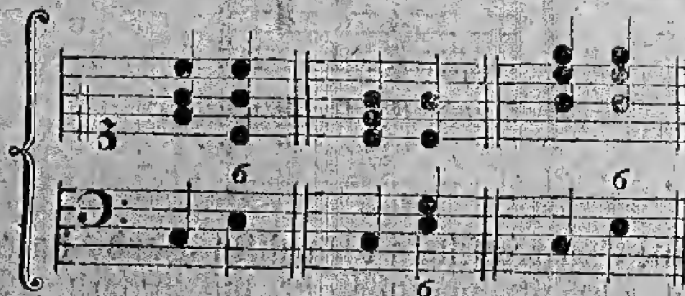
ten Griff siehe Cap. IX. §. 16. und vom Quartan-Griff Cap. XI. §. 8. da von der dreyfachen Veränderung dieser Griffe gehandelt worden. Es ist höchstnötig, daß man alle Griffe nach dieser dreyfachen Veränderung, geschwinde und fertig machen und treffen lernet. Diß könnte nun eine Verwechselung der Stimmen heißen, und ist es auch.

a) Wenn der Bass mit einer Stimme aus der rechten Hand wechselt,

so entsteht eine neue Ziffer:

§. 11. Jedoch, wenn man im General Bass von Verwechselung der Stimmen höret oder liest, so verstehet man gemeiniglich die zweyte Stimmen-Verwechselung dadurch, da nemlich der Bass seinen Ton mit dem Ton einer Mittellstimme oder des Discants verwechselt oder vertauschet. Weil nun vom Bass, als dem Fundament-Ton, die Berechnung der Ziffern und die Benennung des Griffes geschieht, so folget daraus nun auch, daß, so oft der Bass seine Note mit einer anderen Stimme verwechselt, alsdenn selbige Note auch andere Ziffern über sich bekömmt, als: so kan aus einem reinen Accord ein Sexten-Griff werden, wenn nemlich der Bass seinen Ton mit der Tenor- oder Alt-Stimme, oder auch mit dem Discant, vertauschet oder verwechselt, als:

dadurch wird aus einem Accord ein Sexten-Griff.



Erläuterung. Hier ist nun erslich ein reiner Accord zu *c*, da die Octave oben lieget; denn der Discant hat *c̃*, der Alt *c̄*, und der Tenor *ċ*. Nimt nun, wie hier im ersten Exempel geschehen, der Bass eine Verwechselung mit der Tenor-Stimme, die *ċ* hat, vor; so nimt er diß *ċ* um eine Octave tiefer, und gibt dem Tenor dafür seinen Ton *c* (um eine Octave erhöht); so bekommen Discant und Tenor, beyde ein *c*, welches nur in der Octave unterschieden: der Alt behält sein *c̄* unverrückt, und der Bass hat das *ċ* dem Tenor abgeborget. Halten wir nun diese drey Töne, *c̃* *c̄* *ċ* gegen den Bass *ċ*, so findet sich, daß es ein Sexten-Griff zu *ċ* geworden, und zwar mit einer verdoppelten Sexte, nemlich *c̃* *ċ*, als welches, wie bekant, die Sexte zu *ċ* ist, und der Alt macht die zum Sexten-Griff gehörige Terzie aus. Im andern kleinen Exempel lieget im Accord zu *c* die Quinte *e* im Discant oben, die Octave *c̃* hat der Tenor, und der Alt hat die Terzie *ė*. Der Bass verwechselt wieder sein *ċ*, aber nicht mit der Tenor-Stimme; denn die hat auch *ċ*, nur eine Octave höher. Dieses wäre dem Bass nun eine geringe Verwechselung, wenn er statt ungestrichen *ċ* sollte

c sollte eingestrichen \bar{c} nehmen, denn dadurch wäre der Griff eben wie er gewesen, und käme der Bass nur alsdenn mit dem Tenor in vnifono. Dahero wechselt er hier lieber mit der Alt-Stimme, als welche \bar{c} die Terzie zum Accord gehabt. Nun sollte hier der Alt der Bass-Stimme ihr c annehmen; weil diß \bar{c} nun schon der Tenor hat, so kommen Alt und Tenor im Vnifono. Dergleichen Sexten-Griffe findet man nun sehr viele, daß die Octave weggelassen; weil aber beim Sexten-Griff nicht allein die 6, sondern auch wol die 3 verdoppelt werden kan, wie wir solches Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerkung bey denen daselbst sich befindenden Exempeln gesehen haben; so könnte hier der Tenor lieber die Oberstimme, das \bar{c} , um eine Octave tiefer nehmen, so wäre es ein Sexten-Griff mit der verdoppelten Terzie. Im dritten kleinen Exempel haben wir im reinen Griff zu \bar{c} die Terzie \bar{c} oben genommen. Will nun der Bass mit dem Discant wechseln, und nehmen ihm sein \bar{c} (obgleich um zwey Octaven tiefer) so bekäme der Discant, des Basses sein c, und wäre alsdenn mit dem Alt, welcher auch \bar{c} hat, in vnifono. Ich habe hier das \bar{c} dem Discant gelassen, als welches oft geschieht, wenn die Folge es nur nicht verbietet, denn sonst müßte die Octave wegbleiben, und entweder die Terzie \bar{c} , oder die Sexte \bar{c} verdoppelt werden. Hier ist nun jederzeit aus dem reinen Accord durch die Verwechselung der Stimmen ein Sexten-Griff geworden.

§. 12. Dahero haben wir nun Cap. IX. §. 12. auch gesagt: die 6 wäre eine umgekehrte Terzie, denn durch die Verwechselung, oder, wie man auch spricht, **Verkehrung der Stimmen**, wird aus der 6 eine 3, und aus einer 3 eine 6, woben wir uns aber nicht weiter aufhalten wollen.

Der Sexten-Griff entsteht also aus einem reinen Accord.

§. 13. Im vorigen Exempel hat der Bass den Ton, der im reinen Accord die Terzie zum vorigen Griff gewesen, aus den dreyen Stimmen der rechten Hand genommen: nun kan er auch wol die Quinte des vorigen Griffes aus den Stimmen der rechten Hand nehmen, und erwählen solche gewechselte Stimme zum Grund-Ton, als:

Der Griff 4 entsteht auch aus dieser Stimmen-Verwechselung.



Erläuterung. Hier hat im ersten Exempel der Baß dem Alt sein \bar{e} gleichsam abgeborget, und seinen gehaltenen Ton c dafür zu Pfande gesetzt. Es müßte hier also der Alt des Basses sein c haben, und ginge alsdenn mit dem Discant in Unisono; oder der Alt müßte sein c dem Tenor überlassen, und dafür das \bar{e} , welches der Tenor gehabt, nehmen; also haben wir es auch ausgesetzt, um die Verwechselung desto deutlicher anzuzeigen. Es ist aber dieser daher entstandene Griff beim ordinären General-Baß etwas ungewöhnlich; und wenn wir betrachten, welche Ziffern der neue eingewechselte Baß-Ton g hat; so finden wir, daß es der Griff $\bar{4}$ ist. Es ist aber die 4 doppelt, nemlich das c , und die Octave g , gar nicht dabei, da doch unstreitig die 8 , als eine vollkommene Consonanz, der 4 in der Verdoppelung weit vorzuziehen; und deswegen muß der Alt hier das \bar{e} (so, wie er es im vorigen Griffe hatte), als die Octave des Basses behalten; und alsdenn wäre hier keine eigentliche Verwechselung der Stimmen vorgegangen, sondern der Baß hätte sich einer erlaubten Freiheit bedienet, und statt seiner Fundament-Note c den Ton der Alt-Stimme, das g , als der Quinte des zu c vorher angeschlagenen Accordes, genommen, und dieses ohne allen Schaden der Harmonie. Weil nun die Verdoppelung der 4 beim Griff $\bar{4}$ nur selten statt hat; so habe in den andern beyden kleinen Exempeln, zu den Tönen, welche den Griff $\bar{4}$ ausmachen, die 8 $\frac{1}{2}$ und \bar{e} gelassen, wie denn auch zu $\bar{4}$ ordentlich noch die Octave gehöret (Cap. XI. §. 10.).

Warum die Verdoppelung der 6 , nicht aber der 4 , erlaubt ist.

§. 14. Es möchte nun jemand sagen: in der vorigen Verwechselung §. 11, da der Baß dem Tenor seine Stimme \bar{e} abborgete, nahm doch der Tenor an dessen statt die Baß-Note c , und tauschte also recht; und dadurch geschah es nun, daß die Sexte zu e , das c , im Griff zweymal, nemlich im Discant \bar{e} und im Tenor \bar{c} vorkam, und die Octave von der Baß-Note e , war gar nicht im Griffe. Hierauf antworte: Es bleibt noch ein merklicher Unterscheid zwischen der 6 und der 4 . Diese, die Quarte, ist, wie wir Cap. XI. §. 2. gesehen, nur ein so genannter musicalischer Zwitter, und jene, die Sexte, ist ohne allen Streit eine wahre Consonanz, und eben deswegen ist ihre Verdoppelung auch erlaubt; sonst aber haben wir ja auch schon gehöret, daß der Tenor sein \bar{e} auch wohl behalten kan, obgleich der Baß eben diesen Ton um eine Octave tiefer nimt; und hat solche Verdoppelung nur statt, wenn ungeschickte Gänge oder verbotene Octaven (davon Cap. IX. wie auch Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerk. weitläufig gehandelt worden) herauskämen.

Freiheiten des Basses,

§. 15. Was Cap. IX. §. 15. gesagt worden, daß oft der ganze Sexten-Griff schon im vorigen Accord enthalten sey, und wovon auch Exempel

Exempel gegeben worden, gehöret hieher; denn aniezo siehet man, daß alle Töne der der Baß sich gleichsam nur ein wenig lustig macht und ausspagiret ist, rechten Hand indem er die Tertz des vorhergegangenen reinen Accords statt seiner er- nach der Reih-
sten Fundament-Note genommen, ohne im Griffe selbst eine Verände- he hören zu
rung zu machen. Item, bey'm Griff 4 ist im vorigen Capitel §. 12. auch lassen, ohne
schon angezeigt, daß er oft nicht allein vorhero, sondern auch nachhe- die Töne der
ro liegen bleibet; diß kommt nun abermal daher, daß der Baß zur Ver- rechten Hand
änderung diesen Ton aus dem vorigen Griffe genommen, und den Dis- zu verändern.
cant mit aller Veränderung verschonet hat. In dem daselbst gegebenen Exempel finden wir auch, daß die Note des Basses, welche 4 über sich haben sollte, wol durchgehet, wie daselbst im dritten Tact über *a* und im sechsten Tact über *d* der Griff 4 stehen könnte und müßte, wenn solche Note nicht durchginge. Die ganze Sache hat keine Schwierigkeit: denn schlage ich *z. E.* zu *g* einen reinen Accord an, so ist dem Baß erlaubt, alle Töne meines Griffes nach einander hören zu lassen; und stehet es dem Discant gleichsam frey, den Griff jedesmal aufs neue wieder anzuschlagen, oder ihn liegen, und auf einer Orgel fortflingen zu lassen. Ich sage dieses nur, um zu zeigen, daß es wohl erlaubt wäre, wenn anders bey Liedern die Discant-Stimme nicht dawider wäre, und daß dahero keine Disharmonie oder Uebellaut entstehen könnte.

§. 16. Alle Griffe nun, die aus einer Verwechslung der Stimmen entstehen, sind gleichsam genau mit einander verwandt; und aus eben dieser Stimmen-Verwechslung entstehen die meisten Griffe, wie wir hernach mit mehrern noch hören werden. Nun wollen wir unser §. 8. gegebenes Exempel noch einmal besehen. Im ersten Exempel, wo über *fis* § steht, hat der Discant $\bar{c} \ a \ \bar{a}$, und der Baß *fis*. Die andere Note *a* hat 4 über sich, deswegen hat der Discant $\bar{c} \ \bar{fis} \ a$, und der Baß *a*. Was ist nun vor eine Ähnlichkeit und Verwandtschaft unter diesen beyden Griffen? Antwort: Eine sehr grosse; die Töne sind in beyden Griffen einerley, (wie man §. 8. am Ende, da die 8 zu beyden Griffen hinzugenommen worden, deutlich sehen kan), nur, daß der Baß statt *fis*, aus dem Griffe § das *a* zum Fundament erwählet, und sein *fis* dem Griff der rechten Hand, und zwar dem Alt, dafür wieder gegeben hat. Die Töne sind also dieselben geblieben, es ist nur eine Verwechslung des Basses *fis* mit der Alt-Stimme *a* vorgegangen, und der Alt hat dafür das *fis* wieder genommen. Das ist nun eine rechte Verwechslung und ein Tausch zwischen Baß und Alt; der Baß vertauschet oder verwechselt sein *fis* mit dem *a* im Alt. Weil nun dadurch ein neu Fundament entstanden, so haben sich auch die Ziffern ändern müssen.

Erklärung der Verwechslung der Stimmen zwischen § und 4.

150 I. Abschn. Cap. XII. Von der kleinen Quinte. (§. 17. 18.)

Dreyfache
Veränderung
eines Griffes.

§. 17. Um deutlich zu machen, was man durch die Verwechslung der Stimmen versteht, so habe ich mich mit Fleiß ein wenig dabey aufgehalten. Wenn nun eine Bass-Note 3 über sich hat, und die folgende eine Terz höher gehet, so hat solche Note gemeiniglich 4. Weil nun der Griff 3 dreyimal kan verändert werden, so kan es mit dem Griff 4 auch geschehen, deswegen ich denn das Exempel §. 8. dreyimal, nemlich nach seiner dreyfachen Veränderung, ausgesetzt habe. Wer nun diese Exempel mit Fleiß nachsiehet, der wird in allen diesen Griffen finden, daß der Griff 4 nichts anders ist, als eine Verwechslung der Stimmen vom Griff 3.

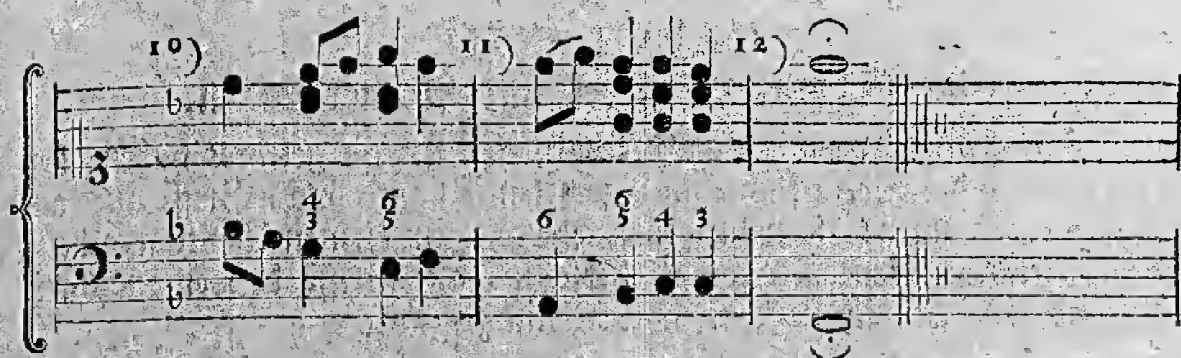
Die kleine
Quinte ist ent-
weder eine ge-
bundene,
oder ungebun-
dene.

§. 18. Wir merken nun noch an, daß die kleine 5 oft im vorigen Griff schon vorherliegt, und alsdenn eine gebundene Quinte, *Quinta syncopata*, genant wird; oft aber auch nicht vorher lieget, dann heisset sie eine durchgehende oder ungebundene Quinte. So viel hätte man von der kleinen Quinte bey den Choral-Spielen nöthig zu wissen. Nun wollen wir zur Übung noch ein Exempel hersetzen, darin die 3 oft soß vorkommen, wie auch der Griff 4.

Choral = mäßig.

Exempel zur
Übung.

The musical notation consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 9. Each measure is numbered at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Some measures are marked with '3' or '4' indicating specific fingerings or positions. The notation is written in a style typical of 18th-century musical manuscripts.



§. 19. Ich habe hier die Griffe 3, 4, 2 und 43 ausgefetzt, nicht, wie schon Cap. XI. §. 17. erinnert worden, daß einer dadurch vom Nachdenken sollte befreyet werden, und daß er die Griffe nur so, wie sie da stehen, ohne Betrachtung wegspielen möchte; das wäre ein schlechter Vortheil, sondern es ist geschehen: damit ein Liebhaber nach vorhergegangener Selbst-Erfindung der Griffe möge erkennen können, ob er recht oder unrecht habe. Wer nun kein Kind mehr ist, der wird eine jede Note eines ausgeschriebenen Griffes betrachten, warum dieser oder jener Ton zum Griff gehöret, und was eine jede Stimme vor eine Ziffer oder Intervallum in sich hält. Denn es ist nicht genug, daß man nur dieses und andere Exempel suchet wegspielen zu lernen; nein, ein rechter Liebhaber, der meinem Zwecke gemäß zu handeln suchet, spielet erstlich alles langsam und mit Bedacht, und rechnet alles nach, damit er recht einsehen lernet, was er macht. Denn da eben diese Exempel hernach im 2ten Abschnitt alle wieder vorkommen werden, ohne daß man den Discant darüber finden wird, so wird es nöthig seyn, einen jeden Griff mit Einsicht und Verstand zu machen; damit ihm der erste Abschnitt dieses Werks bey Durchlesung und bey dem Gebrauch des zweyten Abschnitts möge zu statten kommen; denn es ist der erste Abschnitt eine vollkommene Einleitung zum zweyten.

Nochmalige Erinnerung, wie die ausgeschriebene Griffe recht zu gebrauchen.

§. 20. Sonsten merken wir hiebey noch an, daß bey dem Griff 3 nicht eben immer nöthwendig die kleine Quinte seyn müsse: nein, man findet oft die Quintam perfectam bey der Serte, wie hier in unserm Exempel im 2ten Tact zu G, im 5ten Tact zu B, im 8ten zu es, und im 11ten Tact zu B, sich auch die reine Quinte findet. Doch ist zu merken, daß alsdenn die Quintra perfecta, (ob sie gleich sonst als eine vollkommene Consonanz keiner Resolution bedarf) sich gleich der kleinen Quinte, unter sich resolviren muß, und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Hiemit überlasse dieses Exempel der Uebung, und gehe zum folgenden Capitel, darin wir ein General-Exempel aller schon abgehandelten Griffe, sonderlich solcher, die die Serte bey sich haben, finden werden; welches zur Erinnerung und Repetition alles schon gesagten dienen kan, und dessen Uebung sehr nützlich seyn wird.

Im Griff 3 ist dies oft eine Quintra perfecta.

CAPVT XIII.

Ein General-Exempel mit Anmerkungen.

General-
Exempel zur
Übung.

§. I. Nachdem wir anieho schon viele Griffe gelehret haben, bey welchen auch die Sexte fast immer gewesen ist, und solche Griffe auch am meisten vorkommen: so wollen wir, ehe wir zur kleinen Septime gehen, vorhero erst ein General-Exempel hersetzen, alle Griffe drüber ausschreiben, und es in den Anmerkungen gleichsam zergliedern.

General-Exempel, Choral-mässig.

The musical score consists of 16 numbered exercises, each with a treble and bass staff. The exercises are as follows:

- Exercise 1:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 2:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 3:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 4:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 5:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 6:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 7:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 8:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 9:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 10:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 11:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 12:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 13:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 14:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 15:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.
- Exercise 16:** Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Fingerings: 1, 2, 3 in treble; 6, 4, 3 in bass.



§. 2. Vielleicht erschrickt noch mancher hievor; die ausgeschriebenen Griffe sind einem, der nicht ein wenig dazu gewöhnt ist, etwas fremd. Man nehme sich nur Zeit, es ist so schwer nicht, wie es scheint. Es kommt keine Ziffer, Griff oder sonst etwas darin vor, wovon nicht schon im vorhergehenden ein deutlicher weitläufiger Unterricht mitgetheilet worden. Hier kan einer sich nun selber probiren, wie aufmerksam und ernstlich er sich bishero selbst informiret hat. Ist jemand nun nicht zu eilig über das vorige weggegangen, sondern hat Fleiß dabei gebraucht, so wird ihm dieses Exempel nicht schwer fallen: doch könnte vielleicht dieser oder jener Griff noch wol ein wenig Nachdenken verursachen, sonderlich wenn wir es §. 20. nur im Discant ohne ausgeschriebene Griffe werden bekommen: allein das macht nichts; die Fertigkeit muß mit der Zeit kommen. Es ist genug, wenn einem die Griffe nur nach und nach bekant werden; es kan alles so geschwind nicht erlernet werden, das muß sich niemand vorstellen.

Dies Exempel kan zur Probe und Repetition des vorigen dienen.

§. 3. In diesem Exempel sind nur 17 Noten, welche keine Ziffern über sich haben, und wozu (nebst den andern, die ein * oder 2 über sich haben) der reine Accord gehört. Die Ziffern aber, die hierin vorkommen, sind die 6, 8, 4, 3, 43, 65 und 43, als von welchen allen schon weitläufig vom IX. bis XLten Capitel ist gehandelt worden. Ich habe mich beflissen, in diesem Exempel vieles und manches, wovon schon Unterricht ertheilet worden, anzubringen. Sonderlich habe 43 verschiedene mal gebraucht, weil sonst diese Ziffer einem Anfänger, vornehmlich wenn im Griffe die Quarte oben lieget, wol leicht eine Zeitlang fremde bleiben würde. Im Discant findet man bey jedem Tact-Striche eine kleine Zahl, eben wie bey den vorigen Exempeln, wodurch die Tacte abgezählet sind; denn weil in den Anmerkungen bald dieser, bald jener Tact angeführet worden, so habe dadurch einen Liebhaber mit dem verdrießlichen Nachzählen der Tacte verschonen wollen. Damit einer ferner bey Übung dieses Exempels eine kleine Erleichterung finden möchte, so habe es gleich einer Lieber-Melodie (als womit es dieser Abschnitt doch hauptsächlich zu

Von den darin vorkommenden Ziffern.

Von der kleinen Zahl zu Anfang des Tactes.

thun hat) in sieben Sätze abgetheilet; damit man einen Satz nach dem andern vornehmen möchte; es kan langsam als ein Lied gespielt werden, welches auch die Ueberschrift: Choral-mässig, anzeigen soll. Man wird freylich wol wenig Lieder-Melodien finden, da der Bass so reich an Ziffern ist, als in diesem Exempel. Desto mehr aber kan einer daraus lernen, und sich dadurch geschickt machen, sehr viele Lieder nach dem General-Bass spielen zu lernen. Wer es gebührend wegspielen kan, der wird nun schon einsehen, daß eine geschickte Abwechselung der Consonanzen und Dissonanzen eine bessere Harmonie gibt, als in den Exempeln Cap. VII., wo alles in lauter reinen Accorden einher ging. Im neuen Wernererodischen Choral-Buch findet man viele stark bezifferte Bässe, die vorzüglich zur Uebung sind.

Von der Aus-
weichung die-
ses Exempels
und woran sie
sich offenba-
ret, wird weit-
läufigt gezei-
get.

§ 4. Nun wollen wir dieses Exempel ein wenig näher betrachten, und alle mögliche Erleichterung, es zu spielen, dargeben. Was nun erstlich die Ausweichung betrifft, als warum ein Anfänger sich mit Ernst zu bekümmern hat, damit er immer wisse, in welcher Ton-Art er spielt; so ist der Haupt-Ton *c dur*, die Neben-Töne, darin ausgewichen worden, sind: *g dur*, *e moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*. Hier kommen also drey *dur*- und drey *moll* Ton-Arten vor. Im 4ten Tact kommt es in *g dur*, diß zeigt uns das *fis* an, als welches das Semitonium unterwärts von *g* ist; und bleibt bis zu Anfang des 7ten Tactes darin, allwo wir am * vor *d* (am *dis*) ein neues Semitonium haben, welches uns anzeigt, daß die Melodie in *e moll* sich aufhält; denn *dis* ist das Semitonium unterwärts zu *e*. Im 9ten Tact zeigt sich über *b* in der 6 wieder ein fremdes *, nemlich *gis*, als womit *e moll* nichts zu thun hat, deswegen haben wir nun wieder eine neue Ton-Art, das kan nun keine andere als *a moll* seyn, diß erhellet klar aus dem Schlusse des Satzes, der in *a moll* ist, ist also das *gis* das Semitonium unterwärts von *a*. Im 12ten Tact sehen wir an *cis* wieder einen fremden Ton, damit *a moll* nichts zu thun hat, dahero ist hier in *d moll* ausgewichen, als wozu *cis* das Semitonium unterwärts ist. Im 15ten Tact verliethet sich das *cis*, und wird wieder *c*; wir finden hier auch kein fremd Creuz, deswegen muß das Semitonium dieser Ton-Art, worin unser Exempel sich aufhält, sich schon natürlich in der Scala von *c dur* befinden; in *c dur* ist das natürliche Semitonium unterwärts *b*: daß aber das Stück noch nicht wieder in *c dur* gegangen, erhellet aus dem *b* vor *b*. Das andere natürliche Semitonium ist *e f*, als welche Töne nur einen halben Ton von einander liegen; diß *e* ist nun das Semitonium unterwärts zu *f*, ist also die Melodie hier in *f dur*, als welches auch vor *b* ein *b* haben muß (hiebey sehe man nach Cap. X. §. 5. die erste Anmerkung). Im 19ten Tact, da *f* die 6 über sich nimt, und wo-
selbst

selbst vor *H* ein \sharp siet, gehet es wieder in seinen Anfangs-Ton *c* dur, und schließet darin. Es wäre nützlich, wenn man folgende Stellen, die hieher gehören, beliebe zu repetiren, nemlich Cap. II. §. 21. Cap. VII. §. 5. 6. Cap. VIII. §. 9. 11. Cap. X. §. 3. dritte Anmerkung, ibid. §. 4. erste Anmerk. und andere. So viel von der Ausweichung.

§. 5. Was nun die Griffe, so darin vorkommen, insonderheit betrifft: so finden wir die einzelne 6 an die 24 mal über den Bass, und zwar nach ihrer dreyimaligen Veränderung; 15 mal liegt die 6, dreyimal die 3, und sechs mal die 8 oben. Wo es nun keine verbotene Octave oder ein fremd * vor der Bass-Note verhindert hat, da hat man die Octave allezeit mitgenommen: solches ist nun 9 mal geschehen, nemlich im 1, 2, 12, 13, 17, 19 und 20ten Tact; wie es der ausgeschriebene Griff auch zeigt. Die Verdoppelung der Terzie beim Sexten-Griff kommt hier nur einmal, nemlich im 3ten Tact bey *H* vor. Hingegen die Verdoppelung der Sexte fünfmal, nemlich Tact 6, 7, 8, 11 und 20 (vide Cap. X. §. 6. ste Anmerk. pag. 155. sqq.). Wer hier statt der verdoppelten 6 oder 3 die Octave nehmen wolte, der würde im 7ten und 20ten Tact verbotene Octaven machen, und im 6ten, 7ten, 8ten und 11ten Tact ein fremdes * verdoppeln. Wann nun, wie bey Liedern immer geschieht, die Discant-Stimme über dem Bass stehet, so lehret mich die Discant-Stimme, ob ich beim Sexten-Griff die 6 oder 3 verdoppeln soll: denn ist diese Discant-Note, die 6 zur Bass-Note, so wird die 6, wenn eine Verdoppelung nemlich nöthig ist, verdoppelt; ist aber die Ober-Stimme, die Terzie zum Bass; so wird die Terzie verdoppelt, wie aus unserm Exempel zu sehen. Deswegen hätte nun im 12ten Tact, da über *cis* eine 6 stehet, und der Discant als eine Terzie zu *cis* angibt, auch die 3 können verdoppelt werden; es ist aber nicht geschehen, sondern man hat vielmehr in den beyden Mittelsstimmen bey *a* den Unisonum erwählet, und dieses darum, weil der Tenor, welcher bey der Verdoppelung \sharp würde bekommen haben, nachhero einen Sprung von \sharp ins *a* würde haben thun müssen: es halten aber die Mittelsstimmen beim General-Bassspielen, so viel möglich, einen ordentlichen Gang; es sey denn, daß die Oberstimme bey Liedern Sprünge hätte, so müßten die Mittelsstimmen dergleichen auch oft haben. Ein Anfänger darf nur, wenn er beim Sexten-Griff entweder die 6 oder 3 verdoppeln will, darnach sehen, ob die Note, die eine 6 über sich hat, auch ein fremdes * oder erhöhendes \sharp vor sich hat; denn da fällt der gleichen Verdoppelung am meisten vor. Findet er nun zu solcher Note die 6 im Discant in der obern Stimme, so verdoppelt er die Sexte: nemlich er nimt statt der Octave den Discant-Ton um eine Octave tiefer, wie in

Von den Sexten-Griffen dieses Exempels,

mit der Octave,

oder Verdoppelung der Terzie oder Sexte.

Vom fremden *.

Wie man wissen kan, ob beim Sexten-Griff die 6 oder 3 zu verdoppeln ist.

Warum solche Verdoppelung beim Sexten Griff ohne Octave auch wol wegbleiben, und der Unisonus gelten kan.

Von der Verdoppelung der 6 oder 3.

unserm Exempel Tact 6, 7, 8, 11 und 20 zu sehen. Die Verdoppelung der Tertzle aber kan geschehen, wenn die Tertzle im Discant oben lieget, wie hier im Tact 3. Weil die Verdoppelung der Sexte oder Tertzle bey dem Sexten-Griff oft, selbst bey Liedern, geschehen kan, ein Anfänger aber vielleicht solche so bald nicht wird in Uebung bringen können: so will diese Lehre im 17ten Capitel nochmals wiederholen, darin denn auch die verdeckten Octaven sollen aufgedeckt werden.

Vom Griff $\frac{4}{2}$
in diesem
Exempel.

§. 6. Es ist Cap. XI. §. 11. gesagt worden: daß wenn $\frac{3}{2}$ auf $\frac{4}{2}$ folget, alsdenn der ganze Griff $\frac{4}{2}$ wol schon im vorhergegangenen Griffe lieget. Dieses finden wir nun hier im ersten und dritten Tact. Im 10ten Tact liegt nur die 4, nemlich $\frac{4}{2}$ vorher. Im 13ten Tact liegt der Griff nicht allein vorher, sondern bleibt auch nachher. Im 17ten Tact ist das Gegentheil: da liegt nichts vom Griff $\frac{4}{2}$ vorher, und bleibt im folgenden Griff auch nichts davon liegen. Hievon sehe man nach Cap. XI. §. 11. und 12.

Vom Punct
im Discant.

§. 7. Im ersten Tact hat der ganze Griff $\frac{e}{c} \frac{f}{g}$ einen Punct hinter sich;

und im dritten Tact ist dieser Griff ganz gebunden. Hievon ist nun Cap. X. §. 5. in der 3ten Anmerkung gesagt, daß man statt des Punctes sich einer Bindung bedienen könnte; diß ist nun hier geschehen, im ersten Tact hat dieser Griff Puncte, und im dritten ist eine Bindung. Diß hat hier nun einerley Wirkung. Im ersten Tact bleibt der Griff eine Zeit von drey Achtel liegen, und eben so im dritten Tacte. Hier muß nun, wie bekannt, das Viertel im Bass in zwey Theile, nemlich in Achtel, getheilet werden. Da denn, wenn die linke Hand das g anschlägt, die rechte ihren bepuncteten oder gebundenen Griff liegen läßt, und zur andern Hälfte von g im ersten Tact den ganzen Griff $\frac{a}{h} \frac{g}{f}$ nachschläget, und im dritten Tact das einzige $\frac{a}{h}$ allein herrach hören läßt. Diese Theilung eines Viertels muß auch geschehen, so oft Eine Bass-Note zwey Ziffern über sich hat, als in unserm Exempel 4 3 und 6 5. Da denn die rechte Hand Achtel macht, wie solches deutlich an den ausgeschriebenen Griffen zu sehen.

Eine Note mit
zwey Ziffern
nach einander.

Von $\frac{4}{2}$ in
diesem Exem-
pel.

§. 8. Den Griff $\frac{4}{2}$ finden wir hier im 9ten Tact über H , und ist hier die 4 nur als ein Vorschlag zur 3, die zum Sexten-Griff gehöret, anzusehen, in welchem Griff die Octave gemeiniglich wegbleibet; vide Cap. XI. §. 13.

Viele nach
einander ge-
hende Sexten.

§. 9. Wir haben Cap. X. §. 4. in der dritten Anmerkung zum Liede: Mein Jesu, dem die Seraphinen 2c. gradatim nach einander folgen:

folgende Sexten-Griffe gehabt und angezeigt, warum alsdenn die Octave nicht könnte hinzugenommen, zuletzt auch erwähnt, daß es bey solcher Sexten-Folge, immer besser wäre, die Sexte oben zu nehmen, als wenn die Terzie oben läge; im Liede lag nun die 3 oben, hier aber in unserm Exempel haben wir im 10ten Tact zwey Sexten-Griffe, da beyde Hände zusammen herunter gehen, welches *motus rectus* ist, wo die Sexte oben lieget, und im 1sten Tact kommen gar vier dergleichen Sexten-Griffe *motu recto* vor, wo allezeit die 6 oben. Hier muß nun die Octave wegbleiben, oder die unterste Stimme der rechten Hand ginge mit dem Baß in lauter Octaven fort. Wolte man aber allhier, wie denn wohl angehen kan, den 1sten und 16ten Tact im Baß mit lauter Octaven spielen, und zu den ausgeschriebenen *g f e d* etc. im kleinen Finger zugleich *G F E D* etc. anschlagen, so könnte dieses nicht mit unter die Zahl der verbotenen Octaven gerechnet werden, sondern der Baß ginge alsdenn in Octaven einher (Cap. V. §. 8.), und das ist einem General-Bassisten erlaubt zu thun, und käme es alsdenn heraus: als wenn der Baß auf einer Violoncello und grossen Violon zugleich gespielt würde, denn beyde Instrumente sind Baß-Instrumente, und können wohl Octaven-mässig gehen. Im 20sten Tact haben wir wieder drey Sexten, da der Baß auch zwar gradatim gehet, weil aber der Discant bey den beyden ersten Sexten-Griffen dem Baß entgegen gehet, als welches *motus contrarius* ist, so hat die Octave ohne Schaden können mitgenommen werden.

Griffe haben die 6 oben, und zwar ohne Octave.

Motus rectus.

Der Baß darf in Octaven einhergehen.

Motus contrarius erlaubt bey die Octave.

§. 10. Weiter haben wir hier im 2ten, 4ten, 12ten und 16ten Tact den Griff 7. Wenn zu diesem Griffe, als wozu die Sexte gehöret, keine *Sexta maior accidentalis* (Cap. IX §. 3.) muß genommen werden, so ist eben nicht nöthig, daß die Sexte darüber gezeichnet wird, wie hier im 2ten und 16ten Tact auch nicht geschehen ist; ist aber eine *Sexta maior accidentalis* dabey, so wird der Griff mit drey Zahlen ausgeschrieben, als hier im 4ten und 12ten Tact geschehen ist. Ein mehreres von diesem Griffe ist zu finden Cap. XI. §. 14. 17. Der im 14ten Tact hierauf folgende Griff 8 ist nur eine Verwechselung der Stimmen, davon im vorigen Capitel §. 16 zu sehen.

Vom Griff 7 in diesem Exempel.

§. 11. Ferner kommt hier 4 3 (nach einander stehend) auch sehr oft vor, so wol bey der Cadence im 14ten und 21ten Tact (davon siehe Cap. XII. §. 7. 8.) da sie oft gebunden ist (vide l. c. §. 9. am Ende), wie hier im 14ten Tact; als auch in der Mitte eines Sazes, allwo sie oft als eine durchgehende Quarte, wie ein Vorschlag zur Terzie, anzusehen ist (vide Cap. XII. §. 9.). Ich habe sie mit Fleiß verschiedene mal angebracht. Bey einer Cadence (vide Cap. XI. §. 10.) lernet ein Anfänger sie oft geschwinde kennen; in der Mitten eines Sazes aber, wenn etwa eine

Item: vom Griff 43.

Von der Resolution der Quarte in eben der Stimme, darin sie gelegen.

eine natürliche oder kleine Terzie drauf folget, bleibt sie manchem wol eine Zeitlang fremde. Weil nun die Quarte von mir mit unter die Zahl der Dissonanzen, die sich resolviren müssen, ist gesetzt worden: so habe Cap. XI. §. 7. schon angezeigt, wie sie sich in die Terzie, oder es besser zu geben, unter sich resolviren muß (Cap. XI. §. 8.) und zwar in eben der Stimme, darin sie gelegen. Denn dieselbige Stimme, welche etwa durch ihr Zaudern (Cap. XI. §. 6.) eine Dissonanz macht, muß diese Dissonanz auch resolviren oder zum Wohlklang bringen. Dahero wird man finden, daß eben dieselbe Stimme, welche die 4 gehabt, die 3 auch nachschlägt, als hier Tact 4, 7, 9, 12 und 21 liegt die 4 in der obersten Stimme, und resolviret auch in der obersten Stimme in die Terzie. Liegt die 4 aber im Alt, als der zweiten Mittelstimme, wie hier Tact 14, so resolviret sie auch darin; liegt sie endlich in der untersten Mittelstimme, als hier im 5ten Tact, im Tenor beim Griff 2, so geschieht ihre Resolution auch darin. Wir wollen dem Liebhaber zum Besten einige falsche Resolutiones der Quarte hersetzen:

Exempel falscher und guter Resolutionen des Quartengriffes.

The musical notation consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a false resolution (falsch.) and a good resolution (gut.) for the quartet. The second system shows a good resolution (gut.) and a false resolution (falsch.). The third system shows three good resolutions (gut.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and is labeled with numbers 1 through 7.

Es gehören zwar dergleichen Exempel erst in den 2ten Abschnitt, denn der Choral-Spieler muß seine rechte Hand, in Ansehung der obersten Stimme, doch schlechterdings nach dem Discant oder der Melodie richten. Solten nun etwa zu der Melodie N. 4. ein solcher Baß mit denselben Ziffern sich bey einem hervorthun, so ließe sich derselbe mit Grund verwerfen, und der Seter verdiente einen Verweis. Ferner kan man hieraus deutlich ersehen, wie die 4, und die 5 im Griff 3, in eben der Stimme vorhers liegen, und auch resolviren muß unter sich. Man halte das Falsche gegen das Gute, so wird das Falsche verhaßt, und das Gute gefällig werden. In den drey letzten Exempeln ist auch die Verwechselung der Stimmen in Ansehung der rechten Hand (vide Cap. XI. §. 10.) zu bemerken; denn im 6ten Exempel nimt der Discant, was der Tenor im 5ten Exempel gehabt; der Alt nimt, was im vorigen Exempel der Discant gehabt, und der Tenor nimt die Melodie des Alts. Im 7ten Exempel nimt der Discant den Tenor wieder um eine Octave höher, läßt dem Alt seine gehabte Melodie, und der Tenor nimt der Alt-Stimme ihre Melodie.

§. 12. Wir betrachten aber nun unser Exempel noch ein wenig. Hier finden wir nun auch den Griff 3, von welchem Cap. XII. §. 3 — 6. in diesem ist gehandelt worden. Es wird dieser Griff, wenn eine Quinta minor accidentalis dazu gehöret, nur bloß durch *st* oder *st* angezeigt, wie hier im 16ten Tact auch geschehen ist. Denn wenn zur kleinen 5 die 8 und 3 soll genommen werden; so hat sie einen Bogen über sich 5 (vide Cap. VIII. §. 12 2te Anmerk. item Cap. XII. §. 2.). Dieser Bogen über die 5 ist noch nicht lange Mode gewesen: es wäre aber gut, daß er allgemein würde; so wüßte man doch gewiß, was vor Neben-Ziffern dazu sollten genommen werden. Im 8ten Tact merke man sich die 3 über A, da hat die oberste Stimme einen halben Tact das *st*, dieses *st* bleibt nun im Accord zu H liegen, und wird nicht wieder bey dem Accord zu H aufs neue angeschlagen. Sonsten trifft man diesen Griff auch hier in seiner dreyfachen Veränderung an: denn im 4ten und 16ten Tact lieget die 5te oben, im 4ten Tact zu c lieget die 3, und im 8 Tact die 6 oben.

§. 13. Im 8ten Tact hat *dis* die 6 und 5 nach einander, da denn die 5 als eine durchgehende Note nachgeschlagen wird (vide Cap. II. §. 9.). Nun findet man auch ofte, daß die 5 erst, und hernach die 6 geschrieben stehet, also: 5 6, und zwar über Eine Note. In Liedern nun kommt es zwar so ofte eben nicht vor: doch findet man sie auch verschiedene mal im Hallischen Gesangbuch. Am meisten hält sie sich in den Mittellstimmen daselbst auf. Wir wollen einige Exempel zur Nachricht hersehen, daraus man sehen kan, wie damit umzugehen. Wer bey der 5 einen reinen Accord schlägt,

Vom Griff 3
in diesem
Exempel.

Von 65 (nach
einander ste-
hend) in die-
sem Exempel.

Von 56 und
dessen Ge-
brauch.

schlägt, und die 6 nachgehen läßt, der hat das Wesentlichste dieses Griffes ausgedruckt: ob nun diese oder jene Stimme die 6 haben soll, damit verwirret sich ein Anfänger noch nicht. Oft siehet man offenbar, daß die 5 hier nur als ein Vorschlag zur 6 anzusehen, nemlich, wenn die Quinte oben lieget, wie aus dem folgenden Exempel N. 1. erhellet: liegt aber die 3, als welche dazu gehöret, oben, und der Discant steigt in die Höhe, so hat die unterste Stimme diese nach einander gehende Ziffern zu machen, als N. 2. und 4 zeigt. Wenn aber die Octave oben lieget, so siehet man offenbar, daß der Alt diese Ziffern machet. N. 3. Im 5ten Exempel habe ich dem Tenor die Quinte, und dem Alt die 6 gegeben. Man gebrauche diese Exempel nur voreerst, daraus zu lernen, wie diese beyde Signaturen 5 6 zu machen sind.

Exempel da-
von.

Im 11ten Abschnitt wird dieses Nachschlagen der 6 nach der 5 nochmals vorkommen. Wir gehen deswegen wieder zu unserm General-Exempel.

§. 14. Im 12ten Tact hat \bar{a} , und im 19 hat \bar{e} zwey Striche, die den Vnisonum anzeigen (vide Cap. V. §. 7.). Im Discant sind hier keine unausgeschriebene durchgehende Noten, als nur im 6ten Tact, in der obersten Stimme kan zwischen \bar{h} \bar{a} das \bar{e} als eine durchgehende Note nachgeschlagen werden. Von durchgehenden Noten in den Mittelsstimmen wird hernach noch etwas vorkommen.

§. 15. Wir haben Cap. X. §. 6. in der 5ten Anmerkung etwas von der verschiedenen Bewegung der Hände geredet. Diese dreyerley Bewegung der Hände wollen wir in unserm Exempel auch anzeigen. Wenn beyde Hände zugleich auf oder herunter gehen, es sey nun stufenweise (gradatim), oder sprungweise; so wird solche Art zu spielen und diese gleiche Bewegung beyder Hände auf lateinisch genennet, motus rectus, die gerade, gleiche Bewegung. Wenn aber beyde Hände eine unterschiedene Bewegung haben, also; daß wenn die eine herauf, die andere alsdenn herunter gehet, da sie denn entweder auseinander gehen, oder sich einander begegnen; ein solches Bewegen der Hände, oder auch nur zweyer Stimmen, wird genennet motus contrarius, die Gegenbewegung. Nun ist noch eine Art der Bewegung der Hände, da nemlich Eine Hand stehen bleibet, und weder herauf oder herunter gehet, die andere hingegen herauf oder auch herunter gehet; diese Bewegung heisset motus obliquus, die schiefe oder Seiten-Bewegung. In unserm Exempel kommen alle drey motus oder Bewegungen der Hände vor, als: motus rectus ist im 12ten Tact, da 4 Noten mit einander im Bass und Discant herunter gehen, und zwar gradatim; im 16ten Tact gehen beyde Hände in den beyden letzten Vierteln (nemlich des Discants und Basses) mit einander in die Höhe. Motus contrarius ist im 20sten Tact in den 3 ersten Noten, da der Discant herunter und der Bass herauf gehet. Motus obliquus befindet sich im 13ten Tact, da der Discant sein \bar{f} viermal repetiret, und also nicht von der Stelle weicht; der Bass hingegen gehet sprungweise in die Höhe. Wenn nun die Bewegung der Hände bey drey, vier oder wol gar mehrern Noten dieselbe bleibet, wie hier, so lästet sich dieselbe bald erkennen. Am meisten aber übersieheth man diese Bewegung, wenn nur 2 Noten den motum rectum, contrarium oder obliquum ausmachen: weil nun diß am meisten vorkommt; so hat man auf solche Bewegung der Hände von so kurzer Folge am meisten Acht zu haben und einzusehen. Als da ist motus rectus im 3ten und 4ten Tact bey \bar{a} \bar{e} , da der Bass HA hat; item im 7ten Tact bey \bar{a} \bar{h} , da der Bass bey d dis zwar nur einen halben Ton steigt, er gehet aber doch mit dem Discant in gleicher Bewegung der Hände herauf; im 10ten Tact bey \bar{h} \bar{a} , da der Bass

Wiedeb. Gen. Bass.

E

d c

Vnisonus.
Durchgehende Noten im Discant.

Von den dreyerley Bewegungen der Hände:

Motus rectus, die gleiche Bewegung

motus contrarius, die Gegenbewegung;
motus obliquus, die Seiten-Bewegung.
Wo diese 3 Bewegungen in unserm Exempel zu finden.

d *c* hat. Motus contrarius ist gleich im 2ten Tact im Discant bey \bar{e} \bar{f} , da der Bass *e* *d* hat; im 12ten bey \bar{d} \bar{e} stehet im Bass *f* *cis*, und an vielen Stellen mehr. Motus obliquus ist im ersten und 19ten Tact.

Motus contrarius ist am sichersten zu gebrauchen.

§. 16. Der Motus contrarius aber ist am sichersten zu gebrauchen, und wohl zu observiren, wenn einem keine Anweisung gegeben worden, (als bey Liedern geschieht) wie die Lage der rechten Hand seyn soll. Findet man aber bey Liedern den motum contrarium, so kan man gemeinlich alles 4stimmig machen; ist aber motus rectus oder obliquus da, so muß man schon vorsichtiger seyn, damit man keine verbotene Octaven und Quinten mache; als welches alsdenn, ehe man es denkt, geschehen kan. Der Motus contrarius ist also die sicherste Bewegung: da lassen sich bey den Sexten-Griffen, wenn ihrer auch mehrere nacheinander folgen, die Octaven gar bequem mitnehmen, wie im 20sten Tact zu sehen, da in den drey ersten Noten der Motus contrarius ist; daher hat nun die *g* bey'm Sexten-Griff zu *d* und *e* können mitgenommen werden. Ist aber bey solchen Sexten-Griffen der motus rectus da, wie im 10ten Tact bey *d* und *c*, und im 12ten bey *g* *f* *e* zu sehen: so muß die Octave wegbleiben; denn da gehen beyde Hände nur einander herunter. Wie bey Liedern die Bewegung der Hände auch nur in Ansehung zweyer Noten ist, hat ein Liebhaber wohl zu observiren und zu beobachten: als im 19ten Tact haben die beyden letzten Viertel *H* *c* mit dem Discant \bar{a} \bar{e} eine gleiche Bewegung, deswegen hat bey *H* die Octave wegbleiben müssen. Im 20ten Tact gehen *e* und *f* gradatim herauf, und der Discant auch, deswegen hat bey *f* nun die Octave wiederum nicht dürfen genommen werden.

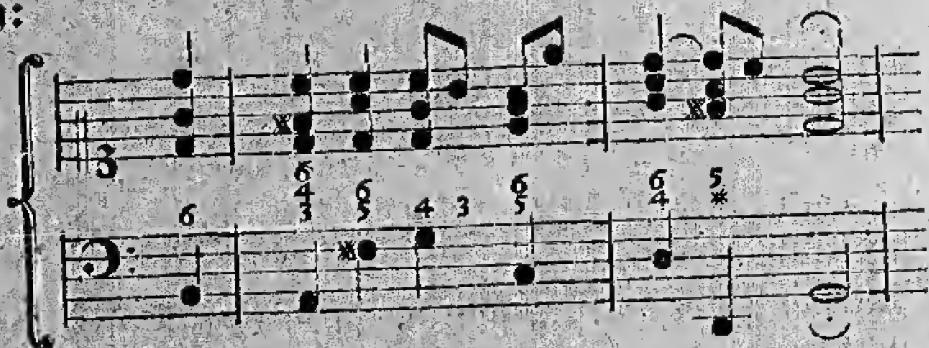
Ein vollstimmiger Griff im Discant.

§. 17. Im 9ten Tact steht über dem zweyten *e* im Discant ein vierstimmiger Griff: wessen Hände nun solchen nicht greiffen können, der lasse die unterste Stimme \bar{a} weg; wer es aber greiffen kan, der nehme ihn also, daß er zwischen \bar{a} und \bar{e} den vierten Finger auslässet. Ein solcher vollstimmiger Griff wird im Lieder-Spielen auch wol genommen, wenn die Oberstimme einen grossen Sprung thut. Hernach werde Gelegenheit haben, mehr von dergleichen vollstimmigen Griffen zu reden.

Diß Exempel muß recht gebraucht werden.

§. 18. Diß wäre nun das vornehmste, was bey diesem Exempel zur Repetition des bisher habten habe anmerken wollen. Doch kan ein Liebhaber Sag vor Sag noch näher untersuchen, als wozu ihm die ausgeschriebene Griffe schöne Dienste thun können. Ein solches Examen hat grossen Nutzen, sonderlich wenn einer seiner Sache gerne gewiß seyn will. Mir würde es hier zu weitläufig werden, ob ich gleich zum Besten meines Lesers keine Weitläufigkeit scheue, und mich dabey mit Fleiß in der Geduld suche zu üben; ich will aber den zweyten Sag zur Probe und zum Exempel,

Exempel, wie einer es machen kan, durchgehen. Damit nun ein Liebhaber wie wir ihm nicht nöthig habe, das Exempel wieder aufzuschlagen, so wollen wir die: am 2ten Satz
sen zweyten Satz, um ihn immer vor Augen zu haben, jedesmal wieder eine Probe ge-
hersehen: ben wollen.



Nun fragt ein Liebhaber bey jeder Note eines Griffes: Was bist du? Vom Sexten- und warum bist du hier? Die Anfangs-Note meines zu betrachtenden Griff zu H.

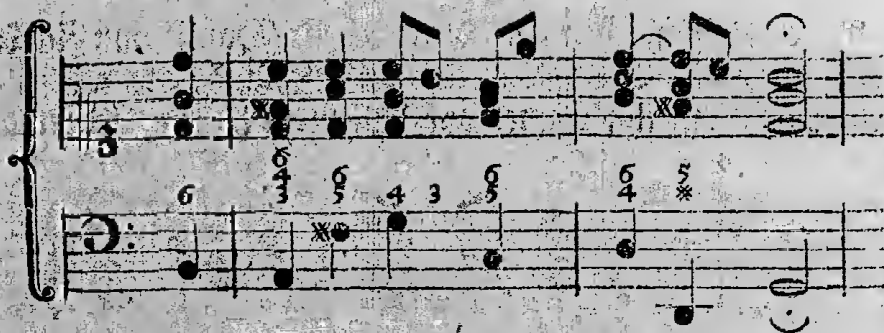
Sages ist H mit der 6; hiezu finde ich im Discant $\frac{a}{s}$ ausgesetzt. Daß zur

6 die 3 und 8 gehöret, habe aus §. 15. des IXten Capitels gesehen. Was liegt von diesen dreyen Ziffern im Discant oben? $\frac{a}{s}$, das ist die Terzie zu H: weil nun die unterste, nemlich die Tenor-Stimme, auch $\frac{a}{s}$ ist, so sehe daraus nun, daß bey diesem Sexten-Griff die Terzie verdoppelt worden, wie denn dieses nach Cap. IX. §. 18. oft geschieht; die Alt-Stimme hat $\frac{s}{s}$. Was ist nun $\frac{s}{s}$ zu H? Antwort: die Serte, und zwar die Serte minor, weil sie einen halben Ton höher als die reine Quinte zu H, nemlich $\frac{f}{s}$, lieget. Warum aber ist in diesem Griff die Terzie verdoppelt, und die Octave $\frac{h}{h}$ weggelassen worden? Der vorhergegangene Griff erforderte es wenigstens nicht, denn der Satz fängt mit diesem Griff an, und hat also keinen Zusammenhang mit dem vorhergehenden; und da im folgenden Griff auch keine Octave zu A vorhanden, so ist hier die 8 gewiß nicht deswegen weggelassen, um den Fehler zweyer nacheinander folgenden Octaven zu vermeiden. Nun ist noch ein anderer Umstand da, nemlich ein ungeschickter Gang, welcher die Octave bey dem Sexten-Griff zu nehmen, verbietet: daher will ich jetzt sehen, was denn vor ein un-

Warum hier die Terzie verdoppelt worden.

geschickter Gang möchte herauskommen; der Griff hiesse $\frac{a}{h} \frac{e}{f} \frac{s}{d}$. Hier ist

nun weiter nichts, als daß die beyden Mittellstimmen ein wenig herunter springen, nemlich der Alt von $\frac{h}{h}$ nach $\frac{f}{f}$, und der Tenor von $\frac{s}{s}$ nach $\frac{a}{a}$. Nun aber habe §. 5 gesagt, daß die Mittellstimmen auch nicht gerne Sprünge haben, wenn der Discant vergleichen nicht macht. Diß ist also die



die Ursache, warum hie im Sexten-Griff zu *H* die Terzie verdoppelt worden. Genug vom *H*.

Vom Griff
zu *A*.

A hat nun $\frac{3}{4}$ über sich: das sind nun schon drey Ziffern, deswegen darf ich nicht fragen, was noch darzu vor Neben-Ziffern gehören. Im Discant stehet \bar{c} *fis* *a*. Weil nun \bar{c} die Terzie zu *A* ist, so sehe ich schon, daß *a* die Quarte seyn muß; also lieget in diesem Griffe die 3 oben und die 4 unten; das \bar{c} muß nun nothwendig die 6 seyn, es hat diese Ziffer einen kleinen Strich durch sich, es ist also eine Sexta maior accidentalis zu *A*; denn da die Quinte zu *A*, *e* heisset: *fis* aber einen ganzen Ton höher lieget, so ist es eine Sexte maior zu *A*. Ist also im Griffe kein Druckfehler, sondern ist recht. Jetzt erinnere mich, Cap. XI. §. 18. gelesen zu haben, daß die kleine Quarte im Griff $\frac{3}{4}$ oft eine gebundene Quarte ist; deswegen ist nun die Verdoppelung der Terzie beym Sexten-Griff zu *H* hier ganz gut, denn *a*, welches zu *H* die Terzie ist, ist zu *A* die Quarte.

Von *fis* mit
 $\frac{3}{4}$.

Ich gehe zur dritten Note, *fis*, darüber stehet nun $\frac{3}{4}$, wozu noch die 3 gehöret. Die oberste Note im Griffe ist \bar{c} , diß ist nun die falsche Quinte zu *fis*, denn die reine Quinte zu *fis* ist *cis*. Hiebey erinnere mich, daß zum Griff $\frac{3}{4}$ manchmal die kleine Quinte kömmt, so wie hier bey *fis* das \bar{c} die kleine Quinte ist. Weiter sehe ich hier auch, daß die Quinte im vorigen Griff zu *A*, nemlich \bar{c} , schon gelegen. Liegt nun hier die 5 oben, so muß die 6 unten liegen. Wie heist denn die Sexte zu *fis*? Antwort, *d*. Weil nun zu $\frac{3}{4}$ noch die 3 gehöret, so muß \bar{c} zu *fis* die Terzie seyn. Es kommen mir ferner diese beyde Griffe zu *A* und *fis* so bekant vor, deswegen glaube, sie schon neben einander im Buche gesehen zu haben. Ja, im XIIten Cap. §. 8 und 16. ist von einer grossen Aehnlichkeit dieser beyden Griffe etwas gesagt worden, da finde ich nun zwar den Griff $\frac{3}{4}$ zuerst, und hernach $\frac{3}{4}$; hier aber stehet $\frac{3}{4}$ vor $\frac{3}{4}$, das wird nun einerley seyn. Es ist hier anders nichts, als eine Verwechselung der Stimmen vorgegangen, nemlich Alt und Bass haben ihre Stimmen oder Töne unter einander verwechselt: der Bass hat im Griff $\frac{3}{4}$ dem Alt sein *a* gegeben, und hat dafür des Alts sein *fis* genommen; diß sehe nun hell und klar.

Was

Was hat denn nun die folgende Note g für Ziffern? Antw. 43. Von 43 Diß sind nun zwey Ziffern, die nach einander stehen, bey A stunden sie über g . über einander; daraus sehe ich nun, daß die 3 mit Verbehaltung von g und a muß nachgeschlagen werden, also daß aus der 4 ein Achtel und aus der 3 auch ein Achtel wird. Schlage ich nun Cap. XI. von der kleinen Quarte nach; so finde allda §. 7, daß sie ein Aufhalten der Terzie ist, und daß hier gleich ein reiner Accord zu g hätte können angeschlagen werden; es sind auch die Ziffern, welche zum reinen Accord gehören, nemlich 5 und 8, schon im Quarten-Griff, und bleiben auch liegen, bis sich die 4 in die 3 resolviret; ist derowegen das a , welches zu g eine Quarte ist, anzusehen als ein ächter Vorschlag von der Terzie zu g , nemlich zu f . Es resolviret also die 4 allhier auch gebührend unter sich, denn a ist unter f ; auch in der rechten Stimme, worin sie hier vorher gelegen, nemlich in der obersten Stimme. Es ist hier ferner der Quarten-Griff auch zerstreuet, also, daß die 4 oben und die 5 unten lieget, welches sich im letzten Tact dieses Exempels bey g auch eben so befindet.

Nun komme bey c ; darüber stehet nun wieder eine g , es nimt aber Von g dieser Griff allhier keinen so grossen Raum ein, als bey f , welches auch über c . g hatte. Ich sehe nun schon, woher dieses kommt; es lieget hier die 6 oben, nemlich a , als welches eine natürliche grosse Sexte zu c ist, denn die reine Quinte zu c , das g liegt einen ganzen Ton niedriger: a ist also hier die zu g gehörige Terzie, die 5 aber ist hier keine falsche, sondern reine Quinte, wie wir denn auch aus Cap. XII. §. 20. schon bekant ist, daß bey g nicht immer eine kleine, sondern auch eine vollkommene Quinte seyn könnte. Allein, was soll ich denn aus dem Sprung des Discants von a nach c machen? Dieser Sprung ist mir ja durch keine Ziffer über dem $Baß$ angezeigt. Doch, was ist es auch nöthig gewesen? ist es doch ein Ton, den der Tenor gehabt, und folglich nur eine kleine Stimmen-Verwechselung, die vielleicht bloß um der Melodie willen geschehen ist; das mag nun eine kleine Verkehrung der Stimmen heißen.

NB. Hier nehme man den Griff g mit dem Daumen, Vorder- und Mittel-Finger, damit der kleine Finger frey bleibe, das hohe a nachmachen zu können, da denn der Tenor sein a kan fahren lassen, und an dessen Statt das g des Alts nehmen mag, der Alt aber bekommt das a des Discants, doch ohne solche Töne aufs neue wieder anzuschlagen.

Nun stehet weiter über d die Ziffer 4, dazu denn die 8 noch zu neh- Von g men. Diese Octave findet sich im Griff in der obersten Stimme, nemlich über d , deswegen ist nun a die Sexte, und g die Quarte. Diß erkenne am leichtesten, wenn ich herunter rechne: denn ist a die 8, so muß c , als die 7, weg-



7, wegb bleiben, so ist \bar{z} die 6; \bar{a} , als die 5, bleibt wieder aus, so ist \bar{z} die Quarte zu d . Nun will ich untersuchen, ob auch die 4 des Griffes 2 im vorigen Griff schon gelegen. Der vorige Griff war 2 zu c ; hier finde ich nun zwar \bar{z} , als welches zu d die kleine Quarte ist, im vorigen Griff aber, als eine Quinte zu c ; allein diß \bar{z} hatte der Alt, und im folgenden Griff 2 hat der Tenor dieses \bar{z} . Gleichwol habe gelesen, daß eine jede Dissonanz (als wosfür ja auch allhier die 4 gehalten wird) in eben derselben Stimme bleiben und auch resolviren muß, darin sie vorher gelegen. Diß trifft hier nun doch nicht ein. Allein, wenn ich den Griff 2 zu c , bey dem hohen \bar{z} , welches der Discant nachschläget, noch einmal nach der daselbst geschehenen Verlehrung der Stimmen wieder wolte anschlagen (wie man denn ja auch wol möchte thun können), so käme die 5. \bar{z} doch unten, und läge alsdenn bey dem Griff 2 die Quarte in der untern Stimme vorher; denn hätte alles seine Richtigkeit.

Von der
Bindung im
Discant.

Daß im Discant die beyden d durch einen Bogen zusammen gebunden, weiß ich wohl, was das zu bedeuten hat. Ich darf nur im folgenden Griff 2 das \bar{z} mit dem kleinen Finger liegen lassen; also: daß \bar{z} und \bar{a} allein zu der Bass-Note D angeschlagen wird, hernach bleibt \bar{a} , weil es Viertel sind, liegen, und mein kleiner Finger macht die durchgehende Note \bar{z} nach; und darauf folget denn zum Schluß das g mit einem reinen Accord, da die 3 oben liegt.

Schluß.

Der gleichen
Examen aus
geschriebener
Griffe ver-
dienen

§. 19. Diß wäre nun eine ziemlich weitläufige musicalische Betrachtung und Untersuchung dieses zwenten Satzes. Ich habe hier eine Probe geben wollen, wie ein rechter Liebhaber des General-Basses nicht allein alle Sätze dieses und der andern Exempel, sondern auch andere Stücke, vornemlich solche, die von berühmten Meistern der Ton-Kunst herkommen, zu betrachten und zu examiniren habe; um zu erfahren: warum sie bey ihren ausgeschriebenen Griffen (vide Cap. XI. §. 16.) nicht immer alles so, wie es sonst wol gewöhnlich bey ordinären General-Bass-Spielen ist, ausgeschrieben. Sonderlich verdienen des Herrn Capellmeister Bachs Exempel, welche man in dessen Versuch über das Accom-

pagnement

pagnement findet, wie auch dessen geistliche Oden, allwo Er die Harmonie, so wie Er sie vom Spieler verlangt, hinzugesetzt, eine solche Betrachtung. Es müßte aber einer freylich schon etwas mehr Wissenschaft vom General-Baß haben, als bisher von mir einem Liebhaber desselben gezeigt worden. Sonsten mag man auch die Exempel des Herrn Sorgens in seinem Vorgemach, und andere von ihm edirte musicalische Schriften, und die Exempel des Herrn Löhleins in seiner Clavier-Schule, wie auch des redlichen Zeinichens Anweisung zum General-Baß in der Composition, als woselbst man die Griffe größtentheils ausgedruckt siehet, mit einem solchen betrachtenden Auge ansehen und untersuchen.

§. 20. Wir gehen aber weiter, und wollen zuvörderst, ehe wir unser Exempel in *d* dur transponiren, solches ohne darüber ausgesetzte Griffe, hersehen, um einem Gelegenheit zu geben, seine Geschicklichkeit zu probiren; fehlet er, so kan er sich §. 1. Raths erholen. Hier ist es:

Choral = mäßig.

Dasselbe Exempel ohne ausgeschriebene Griffe.

168 I. Abschn. Cap. XIII. General-Exempel (§. 20. 21. 22.)

Wie dieses
Exempel aus
c dur in d dur
zu transponi-
ren.

§. 21. Nun wollen wir unser Exempel einen Ton höher, nemlich in *d dur*, transponiren. Wer dergleichen Transpositiones oder Uebersetzungen von einem Ton in den andern vornehmen will, der muß vor allen Dingen das IIte Capitel von der Scala diatonica wohl inne haben. Bey richtiger Transposition muß allhier ein ieder Ton um Einen Ton höher seyn, als in *c dur*, weil *d* ein Ton höher ist, als *c*. Vor allen aber muß das Systema modi von *d dur* also eingerichtet werden, daß es in Ansehung der halben Töne, wovon das IIte Capitel nachzusehen, mit *c dur* übereinkomme: diß erfordert nun, daß *d dur* vor *f* und *c* ein * haben muß; hat also unser ickiges Exempel *fis* und *cis*, worauf bey allen Griffen wohl Acht zu geben. Ich habe aber verschiedenes darin verändert, und zwar mit Fleiß, wie solches die Anmerkungen dabey zeigen werden; denn wenn keine Aenderung darin vorgegangen wäre, so müßten allhier alle Töne rechter und linker Hand um Einen Grad oder ganzen Ton erhöht stehen. Diese Veränderung aber wird einem Liebhaber nützlich seyn, und mir Gelegenheit geben, etwas anzumerken.

Warum et-
was darin
geändert.

§. 22. Choral-mäßig.

Das vorige
Exempel in
d dur trans-
poniret.

4) 5) 6)

7) 8) 9)

10) 11) 12)

13) 14) 15)

16) 17) 18)

19)



Die Haupt-
Veränderung ist
im Discant,
wo viele
durchgehende
Noten ange-
bracht sind.

In diesem Exempel ist die meiste Aenderung im Discant vorgenommen; nicht allein, daß in der rechten Hand die meisten Griffe eine andere Lage bekommen haben, sondern es sind hie und da auch viele durchgehende Noten in der obersten Stimme angebracht, um einen Liebhaber damit bekannt zu machen, weil dergleichen in hübschen Melodien doch viel vorkommen. Zuweilen ist nun solche durchgehende Note im Baß mit einer Ziffer bemerkt, als hier Tact 4, 7, 15 und 16; zuweilen aber auch nicht, als hier Tact 1, 2, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 17 und 19. Kommen nun, wie hier im 2ten Tact, in der letzten Hälfte im Discant und Baß durchgehende Noten vor, die man am Bogen erkennet, und auch daran, wenn keine Ziffer über einer solchen Note stehet (denn stünde eine Ziffer darüber, wie Tact 10 und 13; so gehörte ein Griff dazu, und wäre folglich keine durchgehende Note), so werden solche Noten alleine zusammen angeschlagen,

Durchgehen:
de Note im
Sprunge, da
durch wird oft
die folgende
Note vorher
angeschlagen.

als hier $\frac{f}{d}$. Stehet die durchgehende Note im Sprunge, so ist sie doch schon im vorigen Accord gewesen, als hier im 4ten Tact das letzte \bar{a} , im 6ten das \bar{e} , im 10ten das \bar{g} , im 12ten das \bar{f} , im 17ten das \bar{e} , und im 19ten das \bar{a} . Zuweilen schlägt eine solche Note, die keinen aparten Griff hat, sondern nur bloß zur Melodie gehöret, die folgende Note vorher an, als hier im 3ten Tact das \bar{e} , im 6ten das \bar{h} , im 12ten wieder \bar{h} , im 13ten Tact das \bar{e} , und im 19ten das \bar{a} . Solche Vorschläge nun sind zur Zierde der Melodie, und verbinden dieselbe. Unter den hallischen Melodien will nur einige anführen, worin sie sehr oft vorkommen: No. 4. Das ist ein the= res Wort 2c. im 4, 7 und 3ten Satz. N. 87. So ist denn nun die Hütte aufgebauet 2c. Satz 1, 4 und 5. No. 442. Wer will die aus= erwählte Schaar 2c. fast in allen Sätzen. N. 452. Ach! wie nichtig und untüchtig 2c. Satz 1, 2 und 4. N. 645. Wie lange soll ich dann, o Jesu 2c. Satz 1, 2, 3, 4 und 7, und viele andere. Dergleichen Vor= und Nachschläge sind am meisten in der Ober Stimme, da denn die Mit= telstimmen, so oft es angehen kan, beliegen bleiben.

Nieder, darin
viel derglei-
chen Vor-
schläge vor-
kommen.

Von der Zin-
gerfegung eini

§. 23. Zu diesem Nach- oder Vorschlag wird der kleine und 2 und 3te Finger am meisten gebraucht. Man/hiehet ein wenig Acht zu haben, daß

daß man zum Griff selbst solche Finger nimt, die da, bewandten Umständen nach, können liegen bleiben, und doch den Discant nicht hindern, die Nach- oder Vorschläge zu machen. Wir wollen, um diß deutlicher zu machen, die Fingersezung von einigen Griffen aus unserm Exempel anzeigen. Tact 4 bey f über d , kan man f mit dem 2ten, a mit dem 3ten, und h mit dem 4ten Finger nehmen, so macht der kleine Finger hernach das c allein. Es ist bekant, daß dieser Griff sonst auch mit $\frac{3}{4}$ genommen wird, wie Cap. XII. §. 8. angezeiget; allein die Folge machet in und bey der Fingersezung, selbst in den Griffen des General-Basses, manche Ausnahme, so sie giebt die besten Regeln der Fingersezung. Im 6ten Tact, im Griff zu a , nimt der Daumen c , der 2te Finger a , und der 4te f , alsdann kan der 3te Finger das h zum g is bequent machen, und das a gehöret dann für den 5ten Finger. Im 10ten Tact bey'm Sexten-Griff zu e , hat der Daumen c , und der 2te Finger a , damit der kleine Finger das hohe e leicht treffen könne. Im 12ten Tact, da die 6 über dis stehet, machet bey'm ersten Achtel der 2te Finger f , und der 4te h : bey'm zwenten Achtel drehet sich die Hand ein wenig, und nimt h mit dem Daumen (der sich hier gut untersezen lässet) und f mit dem 4ten Finger. Im 14ten Tact thut man am besten, daß man das f mit dem 2ten, h mit dem 3ten, und c mit dem 5ten Finger nimt. Diß ist nun zwar bey Händen, die dazu nicht gewohnt sind, eine ziemliche Spannung; allein, da der General-Bas dergleichen zuweilen erfordert, so thut man wohl, wenn man seine Hand dazu gewöhnet. Wolte ich hier f mit dem Daumen nehmen, das würde auch schon beschwerlich fallen. Im 20sten Tact gibt es einen vollstimmigen Griff, der eine Octave im Ambitu hat; hierzu kan man den 1ten, 2ten, 3ten und 5ten Finger nehmen. Hier könnte man sich üben, diesen Griff zu brechen: solches Brechen eines Griffes wird arpeggiren oder harpetschiren genant, da man den Griff nicht zugleich, sondern die in selbigem enthaltene Noten einzeln und nach einander anschlägt. Siehe Walthers musicalisches Lexicon. Hieben bestehet man erst alle Töne des Griffes, bestimt ihnen ihren Finger; nachhero fängt man vom untersten oder tieffsten Ton des Griffes an, und schläget bis zum höchsten geschwind nach einander an, was sonst zusammen müste angeschlagen werden, jedoch bleiben alle angeschlagene Töne nach der Reihe liegen; die ganze Sache bestehet darin, daß man nach einander anschlägt, (und das angeschlagene liegen lässet,) was sonst zugleich angeschlagen wird. Wer damit umzugehen weiß, der kan einer Melodie dadurch an verschiedenen Stellen eine Anmuth geben.

Vom Bre-
chen eines
Griffes, wie es
anzustellen.

§ und ♯ ist
hier verwechselt.

§. 24. Ich habe die Griffe § und ♯ ein paar mal mit einander in diesem ins *d* transponirten Exempel verwechselt; ob es gleich die Transposition selbst nicht mit sich gebracht. Ich habe hiedurch nur zeigen wollen, wie verwandt und einig diese beyde Griffe unter einander sind. Im ersten Exempel §. 1. aus *c dur*, hatte die zweite Note des andern Tactes, nemlich *d* den Griff ♯ über sich: deswegen hätte nun in unserm Exempel, welches um einen Ton höher transponiret oder gesetzt worden, statt *d* des vorigen Exempels das *e* mit ♯ gesetzt werden müssen; ich habe aber *cis* mit § an dessen Stelle gesetzt. Weiter, im 4ten Tact hatte im Exempel aus *c dur*, das *A* ♯ und *fis* §: wenn es nun nach der Transposition hätte gehen sollen, so müßte in diesem Exempel aus *d dur* das *H* ♯ und *gis* § über sich gehabt haben. Ich habe es aber umgekehret, und erstlich zu *gis* §, und hernach zu *b* ♯ genommen. Wer nun hier das Gegentheil thun wolte, dem wäre es erlaubt; man könnte hier also zu *b* ♯ und hernach zu *gis* § ohne allen Schaden der Harmonie und Melodie nehmen. Eben dieses ist auch im 16ten Tact bey *a* und *fis* geschehen. Dieses ist also eine Aenderung im Bass, die sehr wenig zu bedeuten hat, und doch zur Einsicht der Verwandtschaft beyder Griffe; und ♯ dienen kan, als wovon Cap. XII. §. 8. vieles vorgefallen ist.

Von der
Quarte.

§. 25. Im 9ten, 12ten und 21ten Tact ist 4 weggeblieben, dazu theils die Harmonie, theils die Melodie, Anlaß gegeben; der halben Töne wegen würde es hier ein wenig incommode zu greiffen gewesen seyn. Es ist die 4, wornach die 3 folget, fast anders nichts, als eine Zierde der Melodie und Harmonie, die aber dem wesentlich-nothwendigen nichts benimmt. Wenn man die 4 hätte häufen wollen, so hätte sie noch öfter können angebracht werden, selbst im Exempel §. 1. aus *c dur*; als da hätte in unserm *d dur* Exempel, im 16 und 17ten Tact, über *g* 4₃ stehen können: denn weil im vorigen Griffe \bar{c} , als die Quarte zu *g*, lag, so hätte diese Quarte zu *g*, das \bar{c} , wieder können angeschlagen werden, und die Tergie 4 wäre nachgekommen. Wer also Lust zur Quarte hat, der kan solchegar oft, auch alsdenn, wenn sie auch nicht drüber stehet, machen. Kurz, wo sich vor einem reinen Accord, wo die Tergie oben lieget, ein Vorschlag schicket, da kan auch die 4 angebracht werden.

Von 65 in
diesem Exem-
pel.

§. 26. Im 15ten Tact kommt dreymal 65 nach einander vor; diß ist leicht, die 5 schlägt immer nach der 6 alleine nach. Sonsten gehören auch die Anmerkungen des Exempels aus *c dur* hieher, welches zu wiederholen nicht nöthig erachte. Es weichet diß ins *d dur* transponirte Exempel aus ins *a dur*, *fis moll*, *b moll*, *e moll* und *g dur*. Nun wollen wir dieses Exempel zur Uebung auch ohne Griffe herlesen.

Choral-

Choral anmässig.

Eben das vo-
rige Exempel
ohne Griffe.

1) 2) 3) 4)

5) 6) 7) 8)

9) 10) 11) 12)

13) 14) 15) 16) 17)

18) 19) 20) 21)

174 I. Abschn. Cap. XIII. General-Exempel (§. 27.)

Das Exempel
aus c dur in
b dur trans-
ponirt, und
zwar erstlich
ungeändert.

§. 27. Nun folget unser Exempel aus b dur, welches vor dimal nach dem Exempel §. 1. aus c dur ohne sonderliche Veränderung hersetzen will: denn da b dur einem Anfänger an sich schon etwas beschwerlich fallen will, sonderlich wegen der Töne, darin es gerne ausweicht; so habe es auch vorerst nicht schwerer machen wollen. Hernach wollen wir eine kleine Veränderung im Bass damit vornehmen, so, wie im Exempel aus a dur der Discant die meiste Veränderung gelitten hat. Hier ist es:

Choral = mässig.



Wer nun die in diesem dreizehnten Capitel gegebene Exempel geübet hat, der wird gewiß mit den meisten Lieder-Melodien schon fertig werden können; denn es fehlen uns nur noch wenige gebräuchliche Bissen, nemlich die 7, 9 und 2, welche zu ihrer Zeit leicht werden zu erlernen seyn. Noch einen Vortheil erlanget einer durch die Übung dieser Exempel, er lernet nemlich hiedurch verschiedene Ton-Arten kennen; denn durch die Transposition unsers Exempels ins *d dur* und *b dur* haben wir 14 Ton-Arten gehabt, nemlich *c dur*, *c moll*, *d dur*, *d moll*, *e dur*, *e moll*, *f dur*, *f moll*, *g dur*, *g moll*, *a dur*, *a moll*, *b dur* und *b moll*. Weil hin und wieder schon vieles gesagt worden; woran ich sehen kan, daß ein Stück in eine andere Ton-Art ausweicht: so habe das Vertrauen zu meinem sich selbst informirenden Clavierspieler, er werde diß nun schon gelernet haben. Zum Ueberfluß weise ihn auf die erste Anmerkung dieses Capitel, zum Exempel aus *c dur* §. 1. Wer nun verstehet, was das bedeute, wenn man spricht: *c dur* (und mit ihm alle *dur*-Töne) weicht aus in Quintam modi, in Quartam, Tertiam, Sextam und Secundam modi; der wird in den beyden Exempeln aus *d dur* und *b dur* finden, daß die Ausweichung dieser dreien Exempel dieselbe ist, sonstn wäre es keine Transposition. Weil nun hiedurch nicht allein zu erkennen gegeben wird, in welche Neben-Töne *c dur* ausweicht; sondern worin alle *dur*-Töne ausweichen können; so will diese lateinische Redens-Art etwas weitläufiger erklären.

Nutzen dieser Exempel.

Von der Ausweichung.

In welche Töne alle *dur*-Töne gerne ausweichen.

§. 28. Es weichen also alle *dur*-Töne 1) gerne in quintam modi aus, das heisset: ein ieder *dur*-Ton, es mag nun *c dur*, *f dur*, *d dur*, *g dur*, *a dur* und so weiter seyn, weicht gerne in seine Quinte aus; als *c dur* seine Quinte ist *g*, *f dur* seine Quinte ist *c*, *d dur* seine Quinte ist *a*, *g dur* seine Quinte ist *d*, *a dur* seine Quinte ist *e*, und so weiter: daher weicht nun ein Stück oder Lied, welches aus *c dur* ist, in *g* (als in die Quinte zu *c*) aus; ein Lied oder Stück, welches aus *f dur* ist, weicht in *c* (als in seine Quinte) aus; *d dur* weicht in seine Quinte *a* aus, u. s. w. Ob nun aber dieser Neben-Ton *dur* oder *moll* sey, das

Die *dur*-Töne weichen gerne 1) in quintam *dur* aus, was das heiße.

das zeigt die natürliche Terzie dieses Neben-Tons; denn die Terzie zum Ton, darin man ausweicht, befindet sich im Systemate oder in der Vorgezeichnung des Haupt-Tons immer. Ist nun die natürliche Terzie zum Neben-Ton groß, so ist dieser Neben-Ton dur: ist sie aber klein, so ist er moll. Weil nun die Scala aller dur-Töne einerley ist, so kan man nur *c dur* zum Exempel oder Muster nehmen (davon denn das 1te Capitel weitläufigt gehandelt hat) und sehen, was *g*, als die Quinte zu *c*, vor eine natürliche Terzie in der Vorgezeichnung von *c dur* habe. *c dur* hat weder *a* noch *b*; deswegen muß nun die Terzie zu *g* auch weder *a* noch *b* haben; ist also die Terzie von *g*, welche sich in der Scala von *c dur* befindet, eine große Terze, nemlich *b*; daraus ist nun offenbar, daß *c dur* in *g dur* ausweicht. Weicht nun *c dur*, als das Muster aller dur-Töne, in seine quintam dur, nemlich in *g dur*, aus; so folget, daß alle dur-Töne in quintam dur ausweichen; als *f dur* weicht in seine quintam *c dur*, *d dur* in seine quintam *a dur*, *g dur* in quintam *d dur*, *a dur* in seine quintam *e dur* aus. Daher ist nun unser Exempel aus *c dur* in *g dur*; und das in *d dur* transponirte in *a dur*; und *b dur* in *f dur* ausgewichen. Das heisset nun: Die dur-Töne weichen in quintam dur aus.

2) in Tertiam moll, was das heisse.

§. 29. Wir haben ferner gesagt, daß die dur-Töne auch in Tertiam ausweichen; nun ist die Terzie, und zwar die Tertia maior, als welche allezeit in den dur-Tönen seyn muß, leicht zu finden; weicht derothalben *c dur* aus in *e*, *f dur* in *a*, *d dur* in *fis*, *g dur* in *b*, *b dur* in *d* etc. aus. Ob nun der Neben-Ton dur oder moll seyn muß, zeigt sich an der natürlichen Terzie dieses Neben-Tons, als: *c dur* weicht aus in *e*. Die natürliche Terzie aber zu *e*, in der Scala von *c dur*, ist *g*: weil diß *g* nun eine kleine Terzie zu *e* ist, so weicht *c dur* aus in Tertiam *e moll*. Es weichen also die dur-Töne wohl in moll-Töne aus (ich darf aber keinen dur-Ton in einen moll-Ton transponiren, als *c dur* läßt sich nicht in *d moll*, oder *e moll*, oder *b moll* etc. transponiren) und zwar in Tertiam moll. Derothalben weicht nun *d dur* in *fis moll* aus; denn *fis* war die natürliche Terzie zu *d*, wie die Vorgezeichnung von *d dur* es anzeigt. *f dur* weicht in seine Tertiam *a moll* aus, *g dur* in *b moll*, *b dur* in *d moll*.

3) in Quartam dur, wird erklärt.

§. 30. Weiter weichen die dur-Töne auch in quartam aus, als *c dur* weicht in seine quartam *f*; und weil nun *f* in der Scala von *c dur* an *a* eine große Terzie hat, so weicht es in *f dur*. Also: wenn ein dur-Ton in quartam ausweicht, so muß es immer dur seyn. Als: *d dur* weicht in seine quartam *g dur* aus; *f dur* weicht in seine Quarte *b dur* aus;

aus, und *c dur* in *e dur* etc. Es weicht ferner ein jeder *dur-Ton* auch oft in Sextam aus, als *c dur* in *a*, *g dur* in *e*, *d dur* in *b*, *a dur* in *f*, *b dur* in *g*. Ob nun diß *dur* oder *moll* seyn muß, ist leicht zu finden: denn nehme ich in *c dur* zur *Sexte a* (darin *c dur* ausweicht) und besetze, was *a* vor eine natürliche Tergie in der Scala von *c dur* hat, so findet sich die Tergie minor, nemlich *c*. Dahero weicht nun *c dur* in *a moll* aus; denn *a dur* ist gar nicht mit *c dur* verwandt, und es heißt: eine Ton-Art kan in eine andere ihr verwandte Ton-Art ausweichen. *a dur* müßte ja vor allen Dingen die Tergie major *cis* haben; *cis* ist aber in der Scala diatonica von *c dur* gar nicht zu finden, als *c d e f g a b c*. Die ganze Verwandtschaft der Ton-Arten aber bestehet darin, daß die Trias harmonica oder der reine Accord von den Tönen oder Ton-Arten, darin der Haupt-Ton ausweichen darf, in der Scala des Haupt-Tons, daraus ein Stück ist, muß befindlich seyn; daher man in dem Neben-Ton auch keine andere Tergie nehmen darf, als in der Scala enthalten ist. Kurz: *c dur*, und mit ihm alle *dur-Töne*, kan in alle Töne seiner Leiter ausweichen, nemlich in *d*, in *e*, in *f*, in *g*, und in *a*; aber nicht in Septimam, in *b*, weil zu diesem *b* keine vollkommene ste in der Scala von *c dur* befindlich ist; denn die reine Quinte zu *b* ist *fis*, die Scala aber von *c dur* hat *f*, welches eine kleine oder falsche Quinte ist, die keine Triadem harmonicam perfectam machen kan. Gleiche Verwandniß hat es auch mit den *moll-Tönen*: ist in der Scala eines *moll-Tones* (und zwar nach der Vorzeichnung, oder so, wie sie herunter gehen) eine reine Quinte zu einem Ton, so kan der Haupt-*moll-Ton* drin ausweichen, als die Scala von *a moll* heißt *A H c d e f g a*. Alle Töne finden hier abermal eine reine Quinte, ausgenommen das *H* hat hier wieder die kleine Quinte *f*, deswegen kan nun *a moll* ausweichen in *c dur*, *d moll*, *e moll*, *f dur* und *g dur*. Und ist diese Ausweichung von *a moll* der Ausweichung von *c dur* ähnlich. *c dur* kan nicht in *b moll* ausweichen; *a moll* kan es ordentlicher Weise auch nicht thun, und diß daher: weil *c dur* und *a moll* im Systemate beyde weder * noch *b* haben; denn ein *moll-Ton* hat immer mit einem *dur-Tone* einerley Vorzeichnung.

§. 31. Wir haben endlich §. 27/ auch gesagt, daß ein jeder *dur-Ton* gerne auch in Secundam modi ausweiche. Diß ist aus dem vorigen nun leicht zu begreifen, was das heißen soll. In unserm General-Exempel haben wir solche ordinaire Ausweichung der *dur-Töne* angebracht, als:

178 I. Abschn. Cap. XIII. General-Exempel (§. 31. 32. 33.)

Tabelle der
Ton-Arten,
die in diesen
dreyen Exem-
peln vorge-
kommen.

1) Haupt-Ton

C dur weicht aus

in 1tam *g* dur.

in 3tam *e* moll.

in 6tam *a* moll.

in 2dam *d* moll.

in 4tam *f* dur.

2) Haupt-Ton

D dur weicht aus

in 1tam *a* dur.

in 3tam *f*is moll.

in 6tam *b* moll.

in 2dam *G* moll.

in 4tam *g* dur.

3) Haupt-Ton

B dur weicht aus

in 1tam *f* dur.

in 3tam *d* moll.

in 6tam *g* moll.

in 2dam *c* moll.

in 4tam *es* dur.

Einige allge-
meine Erinne-
rungen,

sonderlich we-
gen der Fin-
gerstellung.

§. 32. Zur Erläuterung dieses ins *B* dur versetzten Exempels finde
aniesz nichts mehr zu sagen, als was schon hin und wieder weitläufig
angezeigt worden. Man nehme in den Griffen ja allezeit die vorgezeich-
nete *bb* in Acht, wenn das *a* solches nicht aufhebt. Der 16te Tact
möchte ein wenig beschwerlich zu spielen seyn, denn das *es* dur, woraus
dieser Satz ist, nimt noch ein *b* nemlich vor *a* an; was die Finger betrifft,
die im Griff zu *d* und *f* möchten erfordert werden; so muß man die Be-
quemlichkeit seiner Hand ein wenig ausforschen, und die commodesten
Finger dazu nehmen. Mancher kan weit spannen, und hat lange Fin-
ger, der kan den untersten Ton beyder Griffen mit dem 2ten Finger neh-
men: ein anderer aber muß den Daumen gebrauchen, und seiner Hand
ein wenig Gewalt anthun, sich aber ja hüten, daß kein ungebetener Gast
sich mit unter die Töne des Griffes mische. Man brauche nun dieses
Exempel recht, und betrachte alle Griffen genau, ein Anfänger muß ja nicht
geschwind Veränderung suchen, sondern sich bemühen, alles recht einzu-
sehen.

Eben dieses
Exempel ohne
Griffe.

§. 33. Ob nun solches geschehen, wird er am besten erfahren, wenn
er es ohne ausgelegte Griffen probiret zu spielen, deswegen wollen wir das
Exempel aus *B* dur nun auch also aussehn.

Choral = mäßig.



The musical score is organized into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The measures are numbered 1 through 21. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 21.

Ausführung
des letzten
Exempels
mit durchge-
henden Noten
im Bass.

S. 34. Da wir S. 22. in unserm ins *d* dur versetztem Exempel hie und da im Bass eine durchgehende Note mit untergemischt haben; so wollen wir das letzte Exempel aus *b* dur nun ein wenig im Bass variiren, und einige durchgehende Noten dazwischen setzen, um einen Liebhaber desto besser in den bisher abgehandelten Siffern zu setzen, und, um der linken Hand eine kleine Ausschmückung zu geben. Die Griffe sind, einige wenige ausgenommen, wie im vorigen Exempel: die ganze Veränderung bestehet nur darin, daß im Bass eine Note nachschläget. Wer nun die vorigen drey Exempel ziemlich wegspielen kan, der kan sich auch an dieses machen, sonst möchte es ihm noch ein wenig schwer seyn. Weil ich nun, sonderlich in der ersten Hälfte, der rechten Hand eine andere Lage gegeben habe, so habe dienlich erachtet, die Griffe drüber zu setzen. Wer es ein wenig Tactmässig spielen wird, dem wird es besser gefallen, als wenn er das Gegentheil thäte. Könnte nun diß Exempel etwa bey der ersten Durchlesung dieses Buches von einem noch nicht gespielt werden, der überschlage es, bis er geübter geworden.

Choral = mässig.

The musical score is written for a chorale exercise in B-flat major (one flat) and 3/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The bass staff features a continuous line of notes with various fingerings indicated by numbers 1-6. The treble staff contains chords and some melodic lines. The piece is marked 'Choral = mässig'.

§. 35. Die durchgehenden Noten, die hier im Basse vorkommen, sollen uns Gelegenheit geben, etwas davon anzumerken. Weil der Bass oft sehr wenig melodioses oder singendes an sich hat, sondern mehrentheils aus Viertel oder halben Schlägen besteht, so gibt es ihm eine nicht geringe Zierde, wenn ihm hin und wieder durchgehende Noten gegeben werden, nemlich solche Noten, wozu die rechte Hand nicht nöthig hat, einen besondern Griff anzuschlagen. Oft zeigt der Griff der rechten Hand, was

was der Bass vor durchgehende Noten machen kan, wie wir bald sehen werden.

Arten derselben:
daher die laufende und gebundene Bassse kommen.

§. 36. Ueberhaupt können die durchgehende Noten des Basses sowohl gradatim, stufenweise, herauf oder herunter gehen, als auch, wie man zu reden pfleget, im Sprunge stehen. Da nun die rechte Hand gemeinlich drey Töne hat, aus welchen der Bass denjenigen, der sich am besten zur folgenden Bass-Note schicket, und der dem Bass einen guten Gang oder Melodie gibt, nehmen kan; so entstehen daher die vielfältigen Veränderungen, welche man im Bass anbringen kan. Dergleichen Art Bässe nun heissen laufende Bässe, weil sie oft in lauter Achtel oder Sechszehnthelle einhergehen; oder auch gebundene Bässe, wenn man sich selbst an einer gewissen Art solcher Bässe durchs ganze Lied hindurch bindet, da entweder der Bass in lauter springenden, oder laufenden Noten gehet, oder da man beides wechselweise und unter einander gemischt brauchet.

Man hat dergleichen auch im Druck.

Dergleichen Bässe findet man auch wol gedruckt, als da sind: **Telemanns fugirende und variirte Chorale**, und von andern berühmten Organisten findet man dergleichen auch hin und wieder. Es wäre zu wünschen, daß man dergleichen mehr hätte, denn manche haben ein großes Vergnügen daran; in der That ist es auch was anmuthiges mit solchen Bässen. Der Herr Sorge hat auch welche in Kupfer stechen lassen; des Herrn Georg Friedrich Raufmanns harmonische Seelenlust beschäftiget sich auch bloß mit Liedern und Vorspielen dazu. Wer dergleichen Sachen suchet und übet, und die Regeln des General-Basses verstehet, und eine kleine Anleitung hat, der wird leicht den Bass seines Liedes selber etwas variiren lernen.

Woher der Bass die durchgehende Noten nimt.

§. 37. Ich habe in diesem Exempel dem Liebhaber nur eine kleine Probe geben und anzeigen wollen, wie man aus den Griffen der rechten Hand bald diese oder jene Note zu einer durchgehenden Bass-Note nehmen könnte. Oft wird der Bass auch Octavenweise gespielt mit dem Daumen und kleinen Finger, um ihn zu verstärken; diß ist nun leicht, und ist beides erlaubt, nemlich, sie zugleich, oder nacheinander angeschlagen, hören zu lassen.

Wie die Octaven Anlaß zur Variation des Basses geben.

Schlägt man sie nach einander an, so gibts wieder Gelegenheit zur Variation, denn da kan man von der Höhe zur Tiefe, oder aus der Tiefe zur Höhe gehen. Wo nun die Noten gradatim herauf oder herunter gehen, als in unserm Exempel Tact 15, 16 und 20, da darf man wohl Octaven im Bass nehmen, als im Exempel aus *c dur* §. 1, da kan man mit dem Daumen das ungestrichene *g* und im kleinen Finger gleich das große *G* dazu anschlagen, und das die 2 ganze Tacte durch, eben wie auch im 20sten Tact. Diese 3 Tacte können in den Exempeln aus *d dur* und *b dur* auch Octavenweise gespielt werden. Bey Liedern kan

kan es auch oft angehen, als im Cap. X. §. 4. der 5te Satz, wo der Bass auch gradatim gehet, und an mehreren Stellen. Ja selbst wenn die Noten im Sprunge stehen, kan man bey langsamer Mensur, als bey Vierteln, wohl in der linken Hand Octaven schlagen. Wer aber in unserm Exempel an den angeführten Stellen die Octave nachschlagen, und also aus einem Viertel 2 Achtel machen wolte, der fänge (wie am gewöhnlichsten ist) von der grossen Octave an, und ginge zur ungestrichenen; das Gegentheil ist aber auch nicht gar verboten. Wenige Noten werden alles deutlich machen. Wir nehmen also aus dem *b* dur Exempel §. 27. nur den 1sten und 16ten Tact, und wollen anzeigen, was für Veränderungen bloß durch Octaven zu machen.

wird in Exempeln gezeigt.

Diß alles wird mit dem Daumen und kleinem Finger genommen. Man thut wohl, sich mit solchen Octaven-Sprüngen bekant zu machen, damit man nicht nur lerne eine Octave treffen; sondern auch, wie hier N. 4. und 5. geschehen muß, den Daumen und kleinen Finger lerne fortsetzen. Bey laufenden Bässen werden dergleichen Gänge wol vorfallen.

In unserm Exempel §. 34. gehen wir Tact 4 und 9 in die höhere vom Fallen Octave, nemlich *G g*; hingegen Tact 3, 5, 10, 14 und 21 fallen wir in die in die grosse grosse Octave, nemlich *f F, c C, d D* etc. Diß Fallen in die grosse Octave ist sonderlich kurz vorm Schluß eines Satzes gebräuchlich, als hier Tact 5, 10, 14 und 21, und auch wann die letzte Note eines Satzes in der ungestrichenen Octave stehet, so kan man eben diesen Ton auch in der grossen Octave nachschlagen, wie hier im dritten Tact bey *f F* geschehen.

§. 38. Ferner darf man auch im Bass den Terzien-Gang wol ausfüllen, als welches im Discant sehr gebräuchlich ist, daher denn auch schon Cap. X. §. 7. in der 4ten Anmerkung zweyerley Arten solches zu thun ange-

Von Ausfüllung eines Terzien-Ganges im Bass

angezeigt worden. Dieses alles gehet nun auch mit guter Manier in den Bass an: denn da kan ich nun die ausgelassene Note gleich an der ersten hängen; oder ich kan sie auch als einen Vorschlag zur folgenden Note machen, je nachdem es die folgende Bass-Note am besten erlaubt. Da nun im Bass die erste Art, nemlich daß solche Note ohne Griff allein gehet, am gebräuchlichsten und leichtesten ist (vide Cap. X. §. 3. die 2te Anmerkung), so finden wir diese auch in unserm Exempel, Tact 1, 2 und 10 an *c*, und Tact 19 an *d* und *B*. Die andere Art aber, da eine solche Note als ein Vorschlag anzusehen ist, und wozu der Griff, der eigentlich zur folgenden Note gehöret, muß angeschlagen werden, kommt in unserm Exempel nicht vor. Im XVten Capitel §. 1. werden wir davon ein mehreres hören. Wer aber allhier, wenn 2 Achtel einen Terzien-Sprung ausmachen, die ausgelassene Note will mitmachen, der thut am besten, daß er zur tieffsten Note einen Vorschlag erwählet, also, daß die erste Note ein Achtel bleibt, und aus dem Vorschlag und der letzten Note zwey Sechsheile macht, als Tact 2 bey *d B*, Tact 4 bey *e c*, und *B G*, Tact 6 bey *a f* und *e c*, Tact 8 bey *cis A* (hier muß *H*, und nicht *B*, der Vorschlag zu *A* seyn) Tact 11 bey *fi d* (hier muß *e*, und nicht *es*, der Vorschlag zu *d* seyn) Tact 12 bey *es c*, Tact 20 bey *d B*, *d B* und *es c*. Der Nachschlag aber schickt sich bey solchen Terzien-Sprüngen am besten, wenn 2 solcher Sprünge entweder heraufwärts als Tact 1 bey *B d f*, und Tact 13 bey *c es g*, oder herunterwärts, als Tact 13 bey *g es c* vorkommen. Um alles noch deutlicher zu machen, so will die eben angeführte Stellen nach beyderley Arten aussetzen, und zwar erstlich den Terzien-Sprung, hernach den Durchgang oder Nachschlag, und zuletzt den Vorschlag dahinter setzen. Das letztere, der Vorschlag, schicket sich hier am besten.

auf zweyerley Art.

Wo sich dazu am besten der Vorschlag,

oder der Nachschlag schickt,

durch Exempel gezeigt.



Ein paar Stellen, wo der Nachschlag sich besser als der Vorschlag schicket, sind folgende:



Aus diesen Exempeln erhellet nun deutlich, was eigentlich eine durchgehende Note, und was ein Vorschlag sey, und daß die durchgehende Note die letzte um nichts verkürzet, sondern sie ein Achtel bleiben läset; der Vorschlag aber macht das letzte Achtel zu 2 Sechszehnththeilen, da man denn bald zur folgenden Note zu gehen hat.

§. 39. Man gewöhne sich, den Vorschlag im Baß bey solchen Terzien-Sprüngen am rechten Orte anzubringen; er macht dem Gesange eine Anmuth, und ist dem Durchgange (ob er gleich fast immer von manchem statt des Vorschlags gebrauchet wird) weit vorzuziehen. Doch ist eben nicht nöthig, alle vorkommende Terzien-Sprünge mit durchgehenden Noten oder Vorschlägen auszufüllen; sondern es muß mit Verstand geschehen, damit die Veränderung, welche bey der Music so beliebt ist, hiedurch keinen Abbruch leide; gradatim herauf und herunter gehen, fallen und springen, wechselsweise, daraus bestehet ein wichtig Stück der Veränderung in der Music. Wolte ich nun alle ausgelassene Töne, bey Terzien-, Quarten- und Quinten-Sprüngen, immer mitmachen und durchgehen lassen; so würde nichts, als immer einerley Leyer, herauskommen. Dahero man denn auch Tact 15 nicht nöthig hat, die Terzien-Sprünge von *es* in *g*, und von *g* in *es*, mit *f* auszufüllen, wie auch den 13ten Tact, den man lieber in seinen Sprüngen kan bleiben lassen (daß ich im vorigen Spho die durchgehende Note dazu gesetzt, ist nur geschehen, um zu zeigen, an welchen Stellen durchgehende Noten besser als Vorschläge sind) es möchte zu affectirt herauskommen. Zwang aber taugt nicht in der Music, diese Kunst liebet ein freyes und ein erlaubtes ungebundenes Wesen. Die höchste Kunst in derselben muß natürlich, leicht und ungezwungen herauskommen, oder der Zuhörer hat kein rechtes Wohlgefallen daran. Genug von den Terzien-Sprüngen.

§. 40. Wir haben oben gesagt, daß der Baß auch wol aus den Griffen des Discants einen Ton nehmen, und ihn nachschlagen darf. Diß ist nun in unserm Exempel auch geschehen, nemlich wenn der Baß eine 6 oder 7 über sich hat; so wird die 6 nachgeschlagen. Als Tact 2 bey *d* B, da schläget der Baß die 6 zu *d*, nemlich B, nach; Tact 4 bey *e*, schläget der Baß die 6 zu *e*, nemlich c, nach, und bey B die Sexte G.

Wiedeb. Gen. Baß.

Ala

Tact

Diese Ausfüllung der Terz- sie muß weislich geschehen.

Music ist voller Veränderung.

und leidet keinen Zwang.

Von den durchgehenden Noten bey dem Sexten Griff.

Tact 6 wird bey *a* die 6 *f*, und bey *e* die 6 *c*, nachgeschlagen, und so auch im 8ten Tact bey *cis*, im 10ten bey *fis*, im 12ten bey *es*, und im 20sten Tact bey *d* und *es*. Es ist aber nicht immer nöthig, daß dieses Nachschlagen der Sexte unter sich geschehe, wie in den bemerkten Tacten vorgefallen; nein, es kan die Sexte auch in der Höhe genommen werden, wie hier im 12ten Tact bey *Hg* zu sehen ist.

item bey *f*.

§. 41. Beym Griff *f* nimt der Baß zur Veränderung aus dem Griffe des Discants lieber die 4, als die 3, wie hier Tact 2 bey *cf*, Tact 9 bey *ad*, und Tact 12 bey *dg* geschehen ist. Im 16ten Tact siehet *cf*, da doch im ausgeschriebenen Griffe gar kein *f* zu finden ist, wie kan das angehen? Hierauf antworte: daß über *c*, statt der *st*, wohl hätte *f*^{6b} stehen können: daher hat denn der Baß auch nicht unrecht daran gethan, daß daß er hier die Quarte zu *c*, nemlich *f*, nachgeschlagen, eben wie Tact 20 bey *cF* geschehen, da *c* auch *f* hätte haben können.

Vom Sprung
in die kleine
Septime.

§. 42. Im 6ten Tact ist ein Septimen-Sprung, nemlich von *c* nach *b*, angebracht. Diß ist nun auch erlaubt zu thun, wenn die folgende Note es so mit sich bringt. Wer es recht betrachtet, der wird hierin nicht viel außerordentliches finden: denn wenn das *c* nur Eine Octave höher stünde; so wäre es ein ordentlicher Durchgang von *c* nach *a*.

Variation et-
nes Octaven-
Falles.

§. 43. Was die Variation des Octaven-Falles Tact 5 und 21 betrifft; so ist diß sehr gewöhnlich, wenn der Saß zu Ende gehen will. Es hätte derothalben auch Tact 14 bey *gG* geschehen können, daß man aus diesen 2 Vierteln vier Achtel gemacht hätte, also: *g f g G*. Im 10ten Tact aber hätte es bey *dD* nicht gut angehen können: denn wenn hier der Baß *dcdD* gemacht hätte, da der Discant *ȧ ḃ ȧ* hat; so würden in den beyden ersten Achteln, *dc*, Octaven mit dem Discant herausgekommen seyn. Dergleichen aber sind auch bey durchgehenden Noten zu vermeiden, damit statt einer Zierde kein vitium oder Fehler herauskomme. Im Tact 17 haben wir das *B* viermal in Achtel gesetzt. Diß ist nun wieder eine kleine Veränderung, dergleichen hie und da auch anzubringen ist; in Liedern findet man nun zwar dergleichen nicht viel, aber desto häufiger in andern Stücken, wie mehr als tausend Bässe bezeugen könnten. Siehe von solchen durchgehenden Noten im Baß auch Cap. X. §. 8. die 4te Anmerk. und im II. Abschn. Cap. V.

Octaven sind
auch bey
durchgehen-
den Noten zu
vermeiden.

Nutzen dieser
Lehre von den
durchgehen-
den Noten.

§. 44. Diß wäre nun genug von den durchgehenden Noten des Basses in unserm Exempel, und dienet zum Beweis dessen, was Cap. XII. §. 14. gesagt worden, nemlich: daß sich der Baß die Freiheit nehmen dürfe, aus dem Griffe der rechten Hand einen Ton zum Nachschlage zu erwählen. Wer nun ein vernünftiges Nachdenken bey dieser Materie gebraucht,

braucht, der wird, sonderlich wenn er erst ein wenig geübt ist, darin die Grund-Regeln finden: einen gewöhnlichen Bass zu variiren, und nach und nach einen laufenden Bass zu einer Melodie machen zu lernen. Nun ist es Zeit, einmal weiter zu gehen. Ich habe mich bey diesem General-Exempel mit Fleiß ein wenig lange aufgehalten, um einem Liebhaber das Nothwendigste vom General-Bass nach und nach bezubringen. Indessen wollen wir nun die noch restingende Ziffern auch bald lernen, und uns erstlich die kleine Septime bekant machen.

CAPVT XIV.

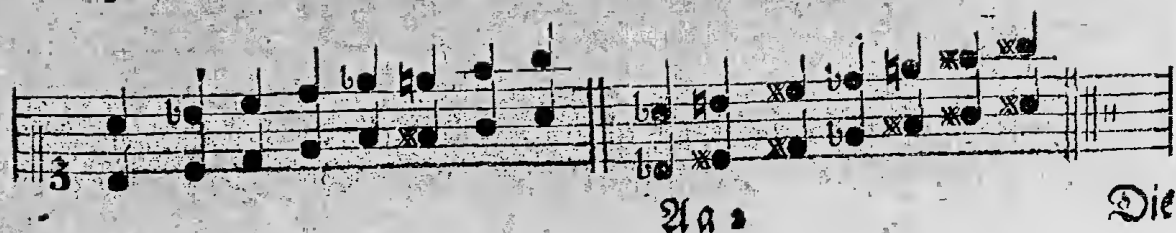
Von der kleinen Septime.

§. 1. Nachdem wir nun die kleine 4 und die kleine 5 abgehandelt haben; so mag aniezo die kleine Septime folgen. Wenn man die kleine 4 und kleine 5, bloß um ihres Wohlklangs willen, zu Consonanzen machen wolte; so hätte die kleine 7 ein gleiches Recht, eine Consonanz zu heißen; denn sie klinget und harmoniret zur 5 und 3 gar lieblich, und hat gar nichts rauhes oder hartes an sich, so, daß sie sehr oft statt der Octave zur 5, 3 genommen werden kan, ja, es kan selbst die Octave mandymal dazu geschlagen werden, wie bald wird gezeigt werden. Die Septima maior, Quarta maior, Nona und Secunda hingegen, weichen viel weiter vom reinen Accord ab, ja, haben zu ihrem Ursprunge einen sehr mangelhaften, und, daß ich so rede, unreinen Accord, und können deswegen mit allem Recht Dissonanzen heißen.

Die Septima minor ist ein liebliches Intervallum.

§. 2. Es ist die Septima minor zu allen Tönen gar leicht zu finden, und ist leicht zu finden. man wird aniezo auch wol nicht mehr lange nachdenken dürfen, um einzusehen, was Septima minor vor ein Ding sey. Wenn wir auf unserer Ton-Leiter pag. 17. von *a moll*, von der untersten bis zur 7ten Stufe gehen; so finden wir die Septimam minorem zu *a*, nemlich *g*: hingegen die Leiter der dur-Töne gibt uns zu *c* keine kleine, sondern eine große Septime, nemlich *b*, als welches *b* nur einen grossen halben Ton niedriger als die Octave *c* ist; die Septima minor aber ist einen ganzen Ton niedriger, als die Octave, denn *g*, die Septima minor zu *a*, ist einen ganzen Ton niedriger, als die Octave *a*.

§. 3. Wir wollen alle kleine Septimen hersehen:



Alle Septimen in Noten ausgesetzt.

188 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 3. 4.)

Die Septima minor ist ein ganzer Ton tiefer, als die Octave.

Die ersten acht Septimen sind sehr gebräuchlich; die letztern sieben aber kommen seltener, bey Liedern wenig oder gar nicht vor. Man siehet also hieraus, daß die Septima minor einen Ton niedriger als die Octave ist; und ist leicht zu finden, wenn man nur siehet, wie der Ton heisset, welcher einen ganzen Ton niedriger lieget, als die Bass-Note, darüber die 7 steht. Z. E. die Septima minor zu c ist b: denn Einen Ton höher, wäre schon die Octave. Ich denke nicht, daß man aniego noch eine weitläuftigere Erklärung der Septime von mir verlangen wird. Man könnte wol noch sagen: sie bestünde aus einer reinen Quinte und einer kleinen Terzie, als: die Quinte zu c ist g, nun ist die Tertia minor von g das b, welches die kleine Septima zu c ist. Ich finde aber nicht nöthig, sie auf mehrerley Arten zu beschreiben. Genug, sie lieget einen grossen halben Ton höher, als die Sexta maior.

Ihre Neben-Ziffern

§. 4. Was nun ihre Neben-Ziffern betrifft, so gehöret ordentlicher Weise, nemlich wenn sie allein stehet, oder wenn die 8 gleich drauf folget, oder vorhergegangen, die 5 und 3 dazu. Stehet aber die 6 gleich hinter der 7, und zwar über derselben Note, als: 76; oder gehet die Note, worüber die 7 stehet, im Bass einen Grad höher oder niedriger: so nimt man oft die 3 allein dazu. Ja, da auch wol die Octave zum Septimen-Griff kan genommen werden; so gibts hier ein wenig zu bemerken, damit ich zum Septimen-Griff die rechte Neben-Ziffer nehme. Wir wollen ein klein Exempel davon hersetzen:

Und mancher ley.

Im Exempel gezeigt.

Anmerkung.

Im 2ten Tact über d stehet die 7 alleine, und hat 5, 3 bey sich: im 6ten Tact hat d nun auch eine 7 alleine über sich, allein die folgende Note gehet

I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 4. 5.) 189

het nur Einen Grad tiefer, deswegen hat man hier nun die 3 allein dazu genommen. Im 5ten Tact hat das letztere *g* 7 über sich. Man findet öfters, daß die 5 oder 3, wenn sie zum Septimen-Griff sollen genommen werden, unter die 7 verzeichnet stehet. Zu dieser 7 ist auch die Octave mitgenommen, und ist also ein vierstimmiger Griff. Im ersten, zweyten und letzten Tact hat das *g* 8 7, wozu auch die Quinte gehöret; im dritten Tact hat *c* 7 8, und leidet die Quinte auch: allein, im 4ten Tact stehet über *d* 7 6 7, wozu nur die Tergic gehöret. Denn, wolte man zu diesem *d* und zu dem *d* des 6ten Tactes zur Septime die Quinte mitnehmen; so würde der Alt bey *de* mit dem Bass in zweyen Quinten, *ag*, fortschreiten: dieses aber ist eben so wol ein Virium, als wenn man zwey Octaven machte. Wenn nun 5 und 3 zur Septime kan genommen werden, so siehet man daraus, daß der Griff mit der kleinen Septime nur eine geringe Aenderung eines reinen Accordes ist: denn an statt, daß ein reiner Accord aus 8, 5, 3 bestehet; so ist hier statt der 8 nur die kleine 7 genommen. Wie denn auch, wie hier Tact 3, öfters gleich nach der 7, über eben derselben Note, die 8 nachschläget, da denn die 7 nichts anders als ein Vorschlag zur Octave gewesen ist. Oder die 7 schlägt nach der Octave als eine durchgehende Note.

Quinten-Virium bey dem Septimen-Griff.

Wie der Septimen-Griff nur wenig vom Accord unterschieden.

§. 5. Vom leßtern, da die 7 nach der Octave angeschlagen wird, wollen wir zuerst ein kleines Exempel aus *f* *dur* hersehen, weil dergleichen nicht nur oft über der Note stehet, sondern auch, sonderlich in Liedern, bey der Cadence kan gemacht werden, wenns auch nicht drüber stehet, und alsdenn als ein Gang zur folgenden Note anzusehen ist, dadurch die Griffe oder Stimmen des Griffes einen bessern Gang bekommen.

Exempel, da die kleine Septima nach der Octave schläget.

The musical notation consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is in 3/4 time. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with 'x' or '*'.



Anmerkung. In diesem Fall ist nun die kleine Septime nichts anders, als eine durchgehende Note, aber auch eine solche durchgehende Note, die man zur Haupt-Note machen kan: denn ich kan in diesem Exempel allenthalben, wo 87 stehet, nur die Octave weglassen, und gleich den Septimen-Griff mit 5, 3 anschlagen; und dann wäre die Octave hier nur ein Vorschlag zur Septime: daraus siehet man nun die kleine Veränderung eines reinen Griffes und eines Septimen-Griffes. Er mag nun aber so lieblich klingen, wie er will; so muß doch die Resolution nachkommen, und zwar einen Ton unter sich, wie aus unserm Exempel klar zu sehen. Im letzten Tact stehet über C $\frac{3}{4}$ aber die 7 nicht, im Griff aber ist b nach der Octave $\frac{7}{4}$ gesetzt. Diß kan nun bey allen Cadenzen geschehen, sie bestehe aus $\frac{4}{3}$, oder aus $\frac{4}{3}$ (vide Cap. XI. §. 10. am Ende), denn da man hier Zeit hat, so gehöret die kleine 7 nach der 8 hier recht zu Hause: dahero gewöhne man sich, bey Liedern die kleine Septime immer nach der Octave nachzuschlagen, wenn im Schluß-Accord eines Sages oder eines ganzen Liedes die Octave oben lieget. Schließet aber ein Satz in die Terzie, wie hier im 6ten Tact; so wird in die Septime gesprungen, denn die kleine Septime darf nicht immer vorherliegen, (wie §. 7. soll gesagt werden, und wovon im vorigen Capitel §. 42. nachzusehen).

Aus der 7 kan
erstlich wieder
eine 4 werden.

§. 6. Es kan aus der kleinen Septime auch eine Quarte zur folgenden Bass-Note werden; denn da die Quarte durch diese nachschlagende Septime präpariret worden, so kan sie auch bey dem folgenden Griff, als ein Vorschlag zur Terzie, zierlich liegen bleiben, wie aus diesem Exempel erhellet:



I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 6. 7.) 191

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style typical of 18th-century pedagogical texts, with many chords and fingerings indicated by numbers 1-5 and 6-8. Some notes are marked with an asterisk (*). The score is divided into two systems, each with a repeat sign at the end.

Wenn einem Anfänger dieses Exempel ein wenig zu schwer wäre, wie es denn eben nicht ist, weil ja lauter bekante Ziffern darin vorkommen, so überschlage er es vorerst. Indessen übe er es, so wird es leicht werden; er brauche es zu seiner Speculation. In den beyden ersten Tacten bey F thut der Vnisonus besser, als wenn die rechte Hand drey Stimmen gehabt hätte. Der andere Abschnitt wird alles weiter ausführen.

§. 7. Ob nun gleich die kleine Septime nicht immer darf prävari-
ret seyn, sondern sich eben wie die kleine Quinte (Cap. XII. §. 18.) bald als
eine gebundene (syncopata), bald als eine ungebundene Septime se-
hen läßt; so muß sie doch nicht ohne regelmässige Resolution bleiben,
nemlich sie resolviret unter sich (Cap. XI. §. 8.), und zwar in eben der
Stimme, darin sie gelegen. Denn diß ist eine Regel, die bey allen Dis-
sonanzen gilt, nemlich, daß sie in eben der Stimme, darin sie gelegen,
resolviren müssen. Indessen resolviren alle Dissonanzen nicht immer
unter sich, sondern einige resolviren auch über sich, wie wir hernach
von der grossen Quarte und grossen Septime hören werden. Allein,
möchte man sagen, oft stehet ja nach der kleinen 7 gleich die 8, da wird
denn doch die kleine 7 über sich resolviret; diß ist nun freylich an dem,
doch, man wird alsdenn auch gemeiniglich finden, daß die 8 nur als ein
Uberschlag anzusehen, und eben nicht nothwendiger Weise, sondern nur
als eine Manier da ist, denn die Resolution der 7, folget doch hernach rich-
tig. Es resolviret sich also die kleine 7 ordentlicher Weise unter sich, Es resolviret
das ist: der Ton, der die 7 im Griff ausgemachet, gehet einen ganzen die kleine 7
oder unter sich.

Von der Re-
solution der
kleinen Septi-
me.

Von der Re-
solution der
Dissonanzen
überhaupt.

Doch wird die
Resolution
zuweilen auf-
gehalten.

Exempel von
der Resolu-
tion der Flei-
nen 7.

oder einen grossen halben Ton herunter, als zum Exempel: ist \bar{c} eine 7 im Griffe gewesen; so muß \bar{h} oder \bar{b} darauf folgen. Ist \bar{f} die 7 gewesen; so muß \bar{e} oder \bar{es} drauf folgen. Ist \bar{b} die 7 gewesen; so folgt \bar{a} oder \bar{as} drauf, und so weiter. Diß hat nun seine Richtigkeit, und stehet feste: indessen ist eben nicht nöthig, daß die Resolution gleich bey der folgenden Note sich einstelle: nein; der Bass kan vorhero allerhand Gänge und Veränderungen machen, und dadurch eine 3, 4, oder 4, oder eine andere 7 einführen, ja, sich so lange aufhalten, wie er will: die Resolution der 7 muß doch folgen; aus \bar{c} muß \bar{h} , aus \bar{f} \bar{e} , und aus \bar{b} \bar{a} werden, wie aus folgendem Exempel zu sehen, welches aus g dur ist, und doch in seiner Vorzeichnung kein fs hat. Man findet es wol so; ich sage aber selber, daß es nicht recht ist. Es weicht dazu auch in f dur aus, ob schon f dur mit g dur gar nicht verwandt ist (vide Cap. XIII, §. 28. sqq.); allein, man muß wissen, daß man, sonderlich heut zu Tage, oft in viel entferntere Ton-Arten ausweicht. Indessen ist in diesem Exempel nur bloß auf die Übung der kleinen Septime gesehen worden.



Falsche Stimmen - Verwechslung.



Die letztern beyden Exempel geben ein Paar Proben von falscher Stimmen-Verwechslung des 7ten Tactes. Man kan auch, wenn der Bass aus dem Septimen-Griff vor der Resolution erst einen Griff mit $\frac{3}{2}$, oder $\frac{4}{3}$ machet, den Septimen-Griff im Discant vierstimmig machen, da man denn nicht nöthig hat, denselben zu ändern, sondern ihn bis zur Resolution so vollstimmig zu behalten. Im 7ten Tact siehet man klar, wie durch die Verwechslung aus dem Septimen-Griff, der Griff $\frac{3}{2}$ und $\frac{4}{3}$ entstanden. Im eilften Tact bleibet nun zwar die $\frac{3}{2}$ zu c , das $\frac{4}{3}$, nicht liegen, es stellet sich aber doch im 12ten Tact das $\frac{3}{2}$ wieder ein. Es hätte im eilften Tact auch wol bleiben können, das wäre eben so gut gewesen, wo nicht besser; ich wolte hier aber dem Liebhaber einen Vorschmack von der Ziffer $\frac{3}{2}$ geben, von welchem Griff wir nun bald ausführlicher handeln werden. Er entstehet eben so wol aus dem Septimen-Griff, als $\frac{3}{2}$ und $\frac{4}{3}$, doch fällt eine kleine Stimmen-Verwechslung dabey vor, wenn der Griff dreystimmig ist: wolte ich aber in diesem 11ten Tact meinen Septimen-Griff zu c vierstimmig nehmen, und c im Daumen dazu nehmen, so könnte zu b alles liegen bleiben, und das vorige nur ohne Aenderung wieder angeschlagen werden. Aus den beyden letzten Exempeln der falschen Stimmen-Verwechslung siehet man, wie die Hände auf und nieder springen, und wie sie so herum vagiren. Diese unordentliche Bewegung der Hände ist nun verboten, obgleich motus contrarius darin ist: das heisset auch ein ungeschickter Gang oder vielmehr Sprung, wenn dadurch die regelgemässige Resolution einer Dissonanz verhindert wird.

Der Septimen-Griff kan in der rechten Hand zurweilen 4stimmig seyn. Verwechslung der Stimmen ist hier offenbar.

Der Griff $\frac{3}{2}$ wird angegeben.

Warum in den beyden letzten Exempeln die Resolution der 7 falsch ist.

Warum zu
7 6 nur die 3
gehört,

und wie hier
die 7 nur als
ein Vorschlag
zur 6 anzuse-
hen ist.

Bei 7 6 hat
eine Verdop-
pelung der 3
statt.

7 6 vor der
Schluß Note
eines Satzes.

§. 8. Wir haben §. 4. gesagt, daß, wenn nach der 7 über eben demselben Ton eine 6 stünde, alsdenn nur allein die 3 dazu genommen würde. Dabey merken wir folgendes: Oft bleibet die Note stehen, worüber eine Dissonanz gestanden, und hat die Resolution gleich hinter sich, nemlich die 7 eine 6, die 4 eine 3, und die 9 eine 8. Daher sagt man: die 7 resolviret in Sextam, die Quarte in Tertiam, und die None in Octavam. Wann nun 7 6 über einer Note stehet, so ist solche 7 nicht anders als ein Vorschlag zur 6 anzusehen: und da in vielen Fällen, um keine Octaven zu machen, bey dem Sexten-Griff die Octave wegbleiben muß, und man bey der Sexte die 5 nicht eher nimt, als bis sie darüber stehet; so darf ich bey der 7, worauf die 6 folget, die 8 oder 5 nicht immer mitnehmen, sondern man nimt die mehreste Zeit nur bloß die 3 dazu. Wer die Quinte oder 8ve hiezu immer mitnehmen wolte, der müßte sich vor Quinten und Octaven schon recht wissen zu hüten. Ferner: wenn zwey oder mehr Sexten-Griffe nach der Reihe kommen; so fällt dabey die 5 und 8 gar weg; dahero wäre es auch wol nicht erlaubt, daß man, wenn 7 6 etlichemal nacheinander motu recto vorkommen, die 5 oder 8 dazu nehmen wolte. Es ist am sichersten, daß man zur 7, dahinter die 6 gleich folget, nur bloß die 3 nimt; die Verdoppelung der Terzie aber kan hier gar schön angehen, wenn in diesem Griff die Terzie oben lieget. Im andern Abschnitt wird mehr davon vorkommen.

§. 9. Bey Liedern findet man, sonderlich in moll-Tönen sehr oft, daß diese 7 6 eben vor der Schluß-Note eines Satzes hergehet, und also eine Art von Cadence, oder vielmehr ein Einschnitt, oder ein musicalisches Colon ist. Lieget nun in diesem Fall die 7 oben; so wird nur bloß die Terzie allein dazu genommen: lieget aber die Terzie oben; so kan sie verdoppelt werden. Wir wollen einige Exempel aus dem Hallischen Gesangbuch hersehen, erstlich da die 7, hernach da die 3 oben lieget. Die größere Zahl zeigt die Numer, und die kleinere den Satz des Liedes an.

Exempel da-
von.



I. Abschn. Cap. XIV. Von der Kleinen Septime. (§. 9.) 195

I424. 4. I435. 3.

Exercise I424 (4/4) and I435 (3/4) are presented in two systems. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) staves. The second system shows the continuation of the exercises, with fingerings and accidentals indicated below the notes.

I438. 4. I471. 3.

Exercise I438 (4/4) and I471 (3/4) are presented in two systems. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) staves. The second system shows the continuation of the exercises, with fingerings and accidentals indicated below the notes.

I506. 4. I428. 4.

Exercise I506 (4/4) and I428 (4/4) are presented in two systems. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) staves. The second system shows the continuation of the exercises, with fingerings and accidentals indicated below the notes.

268. 7. I568. 2.

Exercise 268 (7/8) and I568 (2/4) are presented in two systems. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) staves. The second system shows the continuation of the exercises, with fingerings and accidentals indicated below the notes.

I451. 1.

Exercise I451 (1/4) is presented in two systems. The first system shows the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) staves. The second system shows the continuation of the exercise, with fingerings and accidentals indicated below the notes.

196 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 9. 10.)

Ist in denen
moll-Tönen
sehr gebräuch-
lich.

Diese wenige Sätze mögen genug seyn. In den beyden letzten Sätzen lie-
get bey 76 die Terzie oben, deswegen hat man hier die 3 verdoppelt.
Sonsten sehen wir hleraus, wie dergleichen Cadence mit 76 am meisten in
moll-Tönen vorfället, über der Sexte minor desjenigen Tones, worin
der Satz schliesset, und daß alsdenn die Schluß-Note, welches die
Quinte des Tones ist, eine Terzie major über sich hat. Es klingen auch
in den moll-Tönen schön, wenn nach der 7 eine Sexta maior accidenta-
lis, oder vielmehr eine Sexta superflua folget, als N. 968. ist im sten
Satz eine solche Sexta superflua, als:

Es folget oft
eine Sexta su-
perflua drauf.

Exempel dar-
von.



Exempel da-
die 7 als ein
Vorschlag zur
6 anzusehen.

§. 10. Es kommt aber 76 auch oft mitten im Satz vor, da es
denn einen rechten Vorschlag anzeigt, der zur folgenden Note gehö-
ret, als:





Hier hätte nun im ersten, dritten und vierten Satz auch der Nachschlag Anmerkun-
 gen. stehen können: allein der Vorschlag lieret mehr, und wird heutiges Ta-
 ges recht Mode, ob er gleich einem Anfänger ein wenig beschwerlicher ist,
 als der durchgehende Nachschlag (vide Cap. X. §. 7. die 4te Anmerk.).
 Im 2ten Satz ist die grosse 7 der Vorschlag zu \bar{a} . Im ersten Satz stehen
 die Ziffern unter den Bass-Noten, und so findet man es oft, wenn kein Raum zum drüber setzen da ist, als hier gehen die Griffe der rechten
 Hand so tief, daß die Ziffern keinen Platz hatten. Es ist eine Kleinig-
 keit, die aber dennoch berühren wollen. Im 2ten Satz im 2ten Tact
 wird \bar{z} und \bar{f} , und im 4ten Tact wird \bar{a} und \bar{d} allein ohne Griff nachge-
 schlagen, deswegen die beyden Mittellstimmen hier einen ganzen Tact
 haben; das andere ist bekant.

Ziffern unter
 dem Bass.

§. 11. Wir finden die 7 nun nochmals alß, daß nur die 3 dazu
 kan genommen werden. Nemlich wenn sie im Durchgang vorfällt, oder
 über eine durchgehende Note zu stehen kommt: Hier ist nun zwar noch
 nicht Zeit, vom Transitu oder Durchgang zu handeln, sondern das ge-
 höret eigentlich in 2ten Abschnitt. Durchgehende Noten werden sonst
 nicht beziffert, jedoch findet man oft über einer solchen sonst durchgehen-
 den Note eine 7, und diß gemeinlich, wenn beyde Hände zugleich herauf
 oder herunter gehen in Terzien, das ist, wenn verschiedene auf einander
 per gradus (stufenweise) folgende Noten der rechten Hand, gegen den
 Bass die Terzie ausmachen. Eine solche 7 hat keine Resolution nöthig,
 man nimt auch nur bloß die 3 dazu, denn wer die 5 oder 8 dazu nehmen
 wolte, dem würde es an Quinten und Octaven nicht fehlen. Wenn also
 die 7 über einer Note stehet, dessen vorige Note einen Ton höher oder
 tiefer gewesen, und wenn nach der Note, die die 7 über sich hat, der
 Ton einen Grad steigt oder fällt; so muß nur bloß die 3 zur 7 genom-
 men werden. Die Exempel werden es deutlicher machen und der 2te
 Abschnitt.

Von der Se-
 prima im
 Durchgange,
 welche auch
 nur die 3 zu
 sich nimt.

Voran diese
 7 im Durch-
 gange zu er-
 kennen.

198 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. II.)

Einige Exem-
pel hiervon.

II23. 1.

I327. 5. I444. 1.

929. 1.

I274. 5. I234. 4.

939. 5.

Die

I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. II. 12.) 199

Die durchgehende Septime nun, ist im ersten Exempel im ersten, im andern aber im dritten Tact, und im dritten Exempel im 2ten Tact, und da; wo die 3 nur allein zur 7 genommen worden. Bey Num. 929. im 3ten Tact Vom Griff $\frac{7}{4}$ finden wir was fremdes, nemlich 4, mit der Terzie oben dazu. Es steht da die Terzie zwar an dieser Stelle im Hallischen Gesangbuch diese Ziffer 4 nicht unter oben lieget. der 7: weil sie aber an andern Stellen, als gleich im Anfang Num. 1. im 3ten und 7ten Tact, zu finden ist; so habe sie hier mit anbringen wollen. Bey der grossen Septima findet sich die 4 mit der 2 gemeiniglich: weil aber die kleine 7 die 3 zur Neben-Ziffer hat, so ist die 4 eben so gewöhnlich dabey nicht, wenigstens findet man sie im Hallischen Gesangbuch eben nicht häufig, sie könnte aber wol noch an manchen Stellen ihre gute Dienste thun. Gemeiniglich lieget bey diesem Griffe die 3 oben, und die 7 und 4 haben nicht allein im vorigen Griff gelegen, sondern bleiben im folgenden Griff auch liegen, wie in unserm Exempel zu sehen. Im Hallischen Gesang-Buch aber bleibet bey N. 1. die 7 nicht stehen, sondern gehet bey geändertem Bass in die Höhe, als:

N. 1.

Exempel davon.

etc.

Im 2ten Satz im andern Tact habe die 4 bey der 7 gelassen, weil sie lag, und doch auch liegen blieb.

§. 12. Wir wollen uns hierbey noch ein wenig aufhalten. N. 115. $\frac{7}{4}$ kan statt finden wir gleich über der dritten Bass-Note f die Ziffer $\frac{7}{4}$, da im Discant die 7 oben lieget, und da an dessen statt bloß auch hätte 3 stehen können, als im Durchgange. Wir wollen diesen Satz, und noch einige andere, wo statt der 3 auch $\frac{7}{4}$ stehen kan, hersetzen, damit ein Liebhaber der Harmonie

200 I. Abschn. Cap. XIV. Von der kleinen Septime. (§. 12.)

monie lerne, solche Griffe in der rechten Hand (doch am rechten Orte) brenstimmig zu nehmen, und statt der Verdoppelung der Tergie die 4te zurweisen nehme,

Verschiedene
Exempel das
von.

The musical score consists of six examples of guitar chords and fingerings, arranged in three systems. Each system contains two staves (treble and bass).
 - Example 115, 1. (first system): Treble staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Bass staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Time signature is 7/4.
 - Example 1281, 1. (first system): Treble staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Bass staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Time signature is 3/4.
 - Example 1234, 1. (second system): Treble staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Bass staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Time signature is 7/4.
 - Example 1288, 1. (second system): Treble staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Bass staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Time signature is 3/4.
 - Example 1274, 1. (third system): Treble staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Bass staff shows a chord with fingers 1, 2, 3, 4, 5. Time signature is 3/4.

Wie die 7/4 im Griff 3/4 Es ist dieser Griff: 7/4 von 6/4 wenig unterschieden; es ist statt der 6 nur die 7 genommen worden, daher könnte die 6 auch hier zum Nachschlag gebraucht

gebraucht werden, und umgekehrt, wo $\frac{7}{4}$ steht, kan die kleine Septime, als ein Vorschlag zur 6, wenn sie nemlich im vorigen Griff gelegen, auch als ein Vorschlag vorher gehen: als im ersten Exempel aus es dur könnte bey'm Griff $\frac{7}{4}$ die 6te, nemlich $\bar{2}$ im Discant nachschlagen; im andern Fact, wo über \bar{c} $\frac{7}{4}$ steht, könnte das $\bar{2}$, als eine Septime zu \bar{c} vorhero wieder angeschlagen werden, und die $\bar{6}$ $\bar{2}$ schlage nach. Daraus ist offenbar, daß die 7, wenn 4 oder $\frac{7}{4}$ darunter steht, nur als ein Vorschlag zur Sexta maior, wenn sie $\frac{7}{4}$ bey sich hat, anzusehen ist. Wer nun den Griff $\frac{7}{4}$ recht kennet und immer weiß, wo in diesem Griffe die 6 lieget, der kan mit dem Griffe $\frac{7}{4}$ auch leicht fertig werden.

als ein Vorschlag zur 6, im Griff $\frac{7}{4}$ anzusehen.

§. 13. Nun kommen wir zum Septimen-Griff, wo der Baß entweder eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt, und die 7 über sich hat, da denn weder 6 noch 8 nach der 7 steht, sondern da die 7 alleine über einer Note steht. Diß findet man nun in Liedern sehr oft, daher man damit vor allen muß umgehen lernen; hier wird nun bald die 8 und 3, bald die 5 und 3 dazu genommen. Die 3 bleibet hier eine getreue Gefährtin der 7, allein die 8 oder die 5 muß öfters wegbleiben, und das wegen des Quinten- und Octaven-Verbots. Wie bey'm Sexten-Griff die verbotene Octaven zu vermeiden, davon ist Cap. IX. §. 18. Unterricht ertheilet worden, wie auch schon Cap. V. §. 4. davon gehandelt worden. Eben so wenig nun, wie mir erlaubt ist 2 Octaven nach einander in einer und eben derselben Stimme zu machen: eben so wenig dürfen sich auch 2 Quinten nach einander, in einer und eben derselben Stimme, hören lassen; das ist, die Mittelstimme, welche einmal die Quinte zur Baß-Note gehabt, darf sie im folgenden Griff nicht zum 2ten mal wiederholen, denn alsdenn güte sie, wie man sagt, mit dem Baß in Quinten fort. Weil nun hier bey'm Septimen-Griff bald die 5, bald die 8 kan genommen werden, so könnte man hier nicht allein verbotene Quinten, sondern auch gar verbotene Octaven machen, und zwar am allerersten, wenn der Baß und Discant eine gleiche Bewegung der Hände haben, da sie entweder mit einander zugleich herauf oder herunter gehen, welches der motus rectus ist; wenn der motus obliquus da ist, da nemlich die rechte Hand stehen bleibet, und die linke einen Grad höher, so kommen die Quinten auch leicht; dahero sehe man wohl zu, daß man immer wisse, ob auch motus contrarius da ist, denn der ist am sichersten. Ein Paar Exempel werden solches am deutlichsten zeigen: wir wollen wieder gut und böse gegen einander sehen.

Der ordinaire Septimen-Gang oder Griff, wie da die Neben-Ziffern bald 8, 3, bald 5, 3 sind.

Beym Septimen-Griff hat man sich für verbotenen Quinten und Octaven zu hüten. Wird erlaubt.

Auf die Bewegung der Hände ist wohl Nicht zu haben.

zufut

Exempel, gute
und böse, den
Septimen-
Griff betref-
fend.

Anzeige, wor-
in der Fehler
in den bösen
Exempeln
steht, und wie
er zu verbes-
sern.

Das erste Exempel geht in der Tenor-Stimme mit dem Bass in 2 Quinten bey a e . Im andern Exempel geht der Alt mit dem Bass bey e a in 2 Octaven fort: darum sind nun diese beyde Exempel hier nicht recht. Im 3ten und 4ten Exempel sind die Fehler verbessert, da denn im 4ten Exempel die a zur e ist behalten worden, weil sie gelegen, und auch liegen bleibt. Das 5te und 6te Exempel taugt wieder nicht, denn da geht im 5ten Exempel der Alt mit dem Bass in lauter Octaven fort: im 7ten ist es corrigiret. Im 6ten Exempel sind nun zwar weder Quinten noch Octaven: allein weil diese e , die hier im Durchgange stehet, in derselben Stimme, darin sie gelegen, muß liegen bleiben; so ist auch dieses Exempel böse. Das 8te Exempel zeigt die Verbesserung. Bis hieher ist in allen Exempeln *modus rectus* gewesen. Nun folget auch ein Exempel in *modu obliquo*. Das 9te Exempel ist böse, denn der Alt geht mit dem Bass bey e a in 2 Quinten zu c d fort. Das 10te Exempel zeigt, wie hier die e bey Septimen auszulassen; und das 11te Exempel zeigt, wie man allhier besser die e dazu nehmen könne.

I. Abschn. Cap. XIV. Von der klein. Septim. (§. 14. 15. 16.) 203

§. 14. Ein Anfänger handelt vorerst am sichersten, wenn er bey gradatim gehenden Noten zur 7, wenn nemlich die 3 oben lieget, die Quinte und Octave weglasset, und nur allein die 3 dazu nimt; lieget die 7 oben, so nehme er motu obliquo und motu recto auch nur die 3 allein dazu. Ist aber motus contrarius da, so nehme er, wenn die 3 oben lieget, zur 7 die 8. Lieget aber die 7 selbst oben, so kan die 5 dazu genommen werden. Diß ist sonderlich zu merken, wenn zwey oder mehr Septimen-Griffe auf einander per saltus (im Sprunge) folgen. Diß geschieht nun oft in Liedern; so wird er bey Untersuchung seiner Griffe finden, daß die 7 richtig resolviret worden, nemlich iederzeit in der Stimme, darin sie gelegen, wie solches in den Anmerkungen der bald folgenden Melodien-Exempeln wird gezeigt werden.

Allgemeine Regel für Anfänger, was man zur 7 für Neben-Ziffern zu nehmen,

sonderlich, wenn zwey Septimen-Griffe folgen.

§. 15. Es ist nicht nöthig, daß unsere kleine 7 immer vorher liege. Mein; es gibt eine gebundene und ungebundene Septime; die gebundene Septime, genant Septima syncopata, lieget vorher, und bleibet in derselben Stimme liegen, und resolviret auch darin; die ungebundene Septime aber lieget zwar nicht im vorigen Griff vorher, allein sie resolviret doch in derselben Stimme.

Von der gebundenen und ungebundenen Septime.

§. 16. Was nun aber im Bass nach der Note, welche die 7 über sich hat, vor eine Note folgen muß, so haben wir schon aus §. 11. gesehen, daß die folgende Note entweder einen Ton höher oder tiefer gehen könne: §. 13. haben wir auch gezeigt, daß, wenn zwey oder mehrere Septimen-Griffe nach einander vorkommen, der Bass alsdenn entweder eine Quarte steigt, oder eine Quinte fällt. Wenn die Resolution der Septime geschehen ist, oder daß die 6 gleich nach der 7 gestanden, so hat man in der Folge der Noten nicht mehr auf den Septimen-Griff zu sehen, dann die 7 hat ihre Abfertigung schon bekommen, nemlich ihre Resolution. Wir merken hier nur noch einmal an, was §. 7 schon deutlich gemacht worden, daß nemlich die Resolution der Septime oft aufgehalten wird, und eine Zeitlang liegen bleibet, da denn der Bass seine Stimme mit den Tönen des Septimen-Griffes verwechselt, und 3, 4 oder 2 einführet, oder auch die 4, also, daß eine Dissonanz die andere ablöset, und doch die Resolution aller dieser Dissonanzen endlich richtig erfolget. Weil nun der Septimen-Griff in Liedern viel vorkommt, und uns nun die Haupt-Griffe, nemlich der Accord 6, 2, 65, 56, 43, 2, 43, 5, 7, 78, 87, 4, 76, schon bekant geworden sind, so werden wir nicht viel nach Exempeln suchen dürfen, sondern, wer das bisher gelehrt wohl gefasset und geübet hat, der wird die meisten Lieder-Melodien schon spielen können; zur Probe mag einer folgende sechs Lieder nehmen, denen wir einige Anmerkungen beysügen wollen.

Gang des Basses nach dem Septimen-Griff.

Resolution der Septime wird aufgehalten.

Anzeige, welche Griffe nun schon abgehandelt sind.

CAPIT. XV.

Sechs Lieder - Melodien mit Anmerkungen.

Das erste Lied
aus e moll.

S. 1. Das erste mag aus e moll seyn, weil wir aus diesem Tonne noch kein Lied gehabt haben, es wird uns zu einigen Anmerkungen Gelegenheit geben.

N. 1. Das ist ein theures Wort, daß Jesus ic. Num. 4.

The musical score is for a piece titled 'Das ist ein theures Wort, daß Jesus ic.' (Num. 4). It is in e minor (one flat) and 3/4 time. The score is written for two staves (treble and bass clef) and consists of four systems. The melody is primarily in the treble staff, with a simple accompaniment in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some handwritten annotations and markings above the staves, including numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 and some asterisks.



Anmerkungen.

- 1) Dieß ist eine ziemlich lange Melodie, und hat 10 Sätze. Weil wir hier bald diesen, bald jenen Satz anführen werden, so habe zu Anfang eines jeden Satzes eine Zahl gesetzt, um den angeführten Satz bald finden zu können. Die Melodie selbst gehet ziemlich hoch, und hat eine Vndecimam in ambitu (nemlich einen Sprengel von elf Tönen, vide den ersten Theil II. Abschn. Cap. XVII. hin und wieder), sie gehet von *d* bis *g*. Dergleichen Lieder sind aber nicht vor alle Häuse, und schicken sich nicht gut in einer grossen öffentlichen Gemeinde.
- 2) Die Ton-Art *e moll* hat zwar mit *g dur* gleiche Vorzeichnung (vide Cap. II. §. 20.), weil sie aber seltener als *g dur* vorkommt, so bleibt sie einem Anfänger wol ein wenig fremder; das *dis*, welches darin vorkommt, verursacht ihm ein wenig Beschwerde. Es ist sonst eine liebliche Ton-Art. Was die Ausweichung dieses Liedes betrifft, so ist der 4te und 5te Satz in *g dur*, der 6te Satz schliesset in *d dur*, und im 9ten Satz ist *b moll*. Das *e moll* aber läßt sich doch nach *g dur* und *d dur* wieder hören, im 7ten und 8ten Satz. Daben wir denn anmerken, daß es eben nicht nöthig ist, nicht eher wieder in die Anfangs-Ton-Art zu gehen, als am Ende des Stückes; nein, es kan ein Stück oder Lied in Eine oder mehrere Ton-Arten ausweichen, und darauf wieder in seine Haupt-Ton-Art kommen, und darnach aufs neue wieder in andere Ton-Arten ausweichen, und darauf endlich in seiner Haupt-Ton-Art schliessen. Der 9te Satz, der im *b moll* ist, wird einem Anfänger wegen des Semitonii

Anmerkungen.

1) Was die Zahlen zu Anfang eines Satzes bedeuten.

Die Melodie hat eine Vndecimam in ambitu.

2) *e moll* schwerer als *g dur*.

Von der Ausweichung dieses Liedes.

Erinnerung.